

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la  
Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

**Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco.  
Conocimiento y representación de la naturaleza en la  
España del siglo XVII**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR POR**

José Ramón Marcaida López

Bajo la dirección de:  
Dr. Juan Pimentel Igea

**Madrid, 2011**





**Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco.  
Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII**

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo explorar la relación entre ciencia moderna y cultura del Barroco a través del estudio de formas de conocimiento y representación de la naturaleza desarrolladas en el contexto hispano a lo largo del siglo XVII.

Tomando como hilo conductor la obra del jesuita Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), profesor de historia natural en los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid y figura destacada del pensamiento contrarreformista español, nos proponemos investigar prácticas como el coleccionismo de curiosidades y de pintura y su relación con la generación y circulación de conocimiento, la representación de motivos naturales en ilustraciones de tratados de la época así como en géneros pictóricos característicos de la cultura barroca como los cuadros de naturalezas muertas y *vanitas*, o la interpretación de la naturaleza, en particular la exótica, en clave emblemática y religiosa.

Entre los casos concretos que abordaremos se incluyen la representación visual del ave del paraíso y la flor de la pasión, el coleccionista Juan de Espina, los materiales procedentes de la expedición de Francisco Hernández y su publicación en la obra *Historia naturae* (1635) de Nieremberg, o la reflexión acerca de la vanidad del mundo y su plasmación en pinturas de autores del Barroco español como Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal.

\* \* \*

**Juan Eusebio Nieremberg and Baroque science.  
Natural knowledge and representation in seventeenth-century Spain**

Abstract

The aim of this thesis is to explore the relation between modern science and Baroque culture through the analysis of forms of natural knowledge and representation developed in the Hispanic context in the early modern period.

Taking as a guiding theme the work of Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) –Jesuit professor of natural history at the Reales Estudios of the Imperial College in Madrid and noted contributor to the Counter-Reformist thought-, we aim at studying such practices as curiosities and art collecting and its relation to the generation and circulation of knowledge, the representation of natural motifs in printed treatises and typically Baroque pictorial genres like still-life and *vanitas* painting, or the interpretation of nature, particularly the exotic, from an emblematic and religious perspective.

Various case studies include the visual representation of the bird of paradise and the passion flower, the Spanish collector Juan de Espina, the materials from the Francisco Hernández expedition and their publication in Nieremberg's *Historia naturae* (1635) or the reflection on the vanity of worldly glories and its visualization in the work of Spanish Baroque painters Antonio de Pereda and Juan de Valdés Leal.



## Índice

### Agradecimientos

1. Introducción .....	5
1. 1 Objetivos y contenido de la tesis .....	6
1. 1. 1 Ciencia moderna y cultura del Barroco .....	6
1. 1. 2 Kircher, Nieremberg y la «ciencia del Barroco» .....	8
1. 2 Estructura de la tesis .....	12
1. 2. 1 Interpretar la naturaleza. La historia natural de Juan Eusebio Nieremberg .....	13
1. 2. 2 Acumular, representar, preservar .....	15
2. Interpretar la naturaleza. La historia natural de Juan Eusebio Nieremberg .....	21
2. 1 Los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid .....	21
2. 2 Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) .....	27
2. 3 Nieremberg y el conocimiento natural .....	34
2. 4 Las obras naturalistas de Nieremberg .....	45
2. 4. 1 <i>Prolusión a la doctrina y historia natural</i> .....	46
2. 4. 2 <i>Curiosa y Oculta Filosofía</i> .....	49
2. 4. 3 <i>Historia naturae</i> .....	74
Parte I. Historia y filosofía natural del Nuevo Mundo .....	75
Parte II. Un inventario de la naturaleza peregrina .....	83
2. 5 Nieremberg y la «visión emblemática del mundo» .....	89
3. Acumulación .....	93
3. 1 Cultura material representada: la pintura de gabinetes .....	95
3. 2 La desmaterialización de las colecciones: de la acumulación de objetos a la acumulación de imágenes (de objetos) .....	103
3. 2. 1 El mundo natural convertido en bien de consumo .....	104
3. 2. 2 El coleccionismo de curiosidades .....	109
3. 2. 3 El triunfo del capital mimético .....	113
3. 2. 4 El caso del <i>perpetuum mobile</i> .....	117
3. 3 Posesiones virtuales, colecciones ficticias .....	125
3. 3. 1 El «Cuarto Bajo de Verano» .....	125
3. 3. 2 Juan de Espina .....	141
3. 4 Juan Eusebio Nieremberg: acumulación y conocimiento natural .....	154
3. 5 Cultura material barroca: acumulación y levedad .....	159
4. Representación .....	163
4. 1 Imágenes del Nuevo Mundo. Las ilustraciones de la expedición de Francisco Hernández .....	167
4. 2 Las imágenes hermandinas como ilustraciones «científicas» .....	170
4. 3 Naturaleza, imágenes, textos. «Del natural» y su representación .....	179
4. 4 Las imágenes hermandinas en El Escorial .....	181
4. 5 El proyecto editorial de los <i>Lincei</i> .....	183
4. 6 Imágenes de la naturaleza peregrina .....	188
4. 7 <i>Historia naturae</i> : un palacio con las paredes vacías .....	201

4. 8 «Puntual», «acomodada» imitación. La representación de la naturaleza en el arte	204
4. 9 Visualización barroca e historia natural .....	212
4. 9. 1 El caso de la flor de la pasión .....	213
4. 10 Conocimiento natural, visualización e invisibilidad .....	228
5. Preservación .....	237
5. 1 Preservación y cultura visual moderna: de las naturalezas muertas a las <i>stiff-lifes</i>	239
5. 2 Historia natural y preservación: el ave del paraíso .....	245
5. 2. 1 Tener y no tener (patas): el ave del paraíso en la cultura moderna .....	246
5. 2. 2 Nieremberg y la <i>manucodiata</i> .....	255
5. 2. 3 Imágenes del ave del paraíso .....	260
5. 2. 4 El ave del paraíso en la pintura .....	271
5. 3 Preservación y <i>vanitas</i> .....	279
5. 3. 1 Nieremberg y el tema de la vanidad del mundo .....	282
5. 3. 2 Ciencia y pintura de <i>vanitas</i> : Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal	286
5. 4 El conocimiento natural como <i>vanitas</i> .....	306
6. Conclusión .....	309
7. Apéndices (Traducción al inglés de la Introducción y la Conclusión) .....	315
8. Lista de ilustraciones .....	335
9. Bibliografía .....	341





## Agradecimientos

Quisiera agradecer, en primer lugar, a las instituciones que con su apoyo en forma de becas o contratos han contribuido al desarrollo de este trabajo. Principalmente al Ministerio de Educación, por la beca de Formación de Personal Universitario que me ha permitido realizar esta tesis doctoral. También a la Comunidad de Madrid, por un breve contrato de Personal Investigador de Apoyo y al Departamento de Educación del Gobierno Vasco, por una breve ayuda predoctoral.

Merece una mención especial el apoyo que he recibido por parte de la Residencia de Estudiantes, el Ayuntamiento de Madrid y, sobre todo, la Fundación Esquerdo a través de dos becas de alojamiento -la Ayuda de investigación en el Área de Humanidades y la Beca Roberto Fernández de Caleyá y Álvarez para investigadores en Ciencias Experimentales e Historia de la Ciencia- que a lo largo de cuatro cursos me han permitido disfrutar de la experiencia de vivir e investigar en la Residencia de Estudiantes. A los directores de la Residencia, Alicia Gómez-Navarro, Pablo Martín Aceña y Rosario Romero, a la presidenta de la Fundación Esquerdo, Luisa Bulnes Álvarez, y a los responsables del Ayuntamiento de Madrid, mi más sincero agradecimiento por unos años inolvidables.

En segundo lugar, quisiera expresar mi agradecimiento a las instituciones que me han acogido durante mis estancias de investigación en el extranjero: a la Universidad de Cambridge, en concreto al HPS Department y al Department II del Max Planck Institute for the History of Science de Berlín. Agradezco de manera especial a Simon Schaffer y a Fernando Vidal su cálido recibimiento y su generosidad a lo largo de tantas conversaciones. Extiendo mi agradecimiento a otros investigadores de estas instituciones por su atención y apoyo entonces y a lo largo de estos años: Mirjam Brusius, Hasok Chang, Lorraine Daston, Nick Hopwood, Nick Jardine, Marta Jordi, Fabian Krämer, Sachiko Kusakawa, Iris Montero, Albert Presas, Jürgen Renn.

Asimismo, quisiera agradecer su apoyo a muchos otros investigadores en el extranjero que desde mi época de estudiante en el Imperial College o en etapas posteriores de mi carrera me han prestado su ayuda: Lucía Ayala, Daniela Bleichmar, Corrado Bologna, Matthias Brühn, Peter Cargill, Oscar Dahlsten, David Edgerton, Modesto Fleihart, Michael Hagner, Rob Iliffe, Chris Isham, Philip Jenkins, Jeremy Metz, Alexis Papazoglou, Martin Plenio, Gonzalo del Puerto, Neil Safier, Hélène Tropicé, Alkis Vliotitis.

Agradezco a mis profesores del Programa de Doctorado Ciencia y Cultura del Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, su atención y su apoyo durante estos años de trabajo, en especial a sus dos responsables, Javier Ordoñez y Jesús Vega, así como a Alberto, Antonio, Bea, Carina, Lorea, Mario, Paloma, Pamela, Raúl, Ricardo, Sara y al resto de compañeros de doctorado.

Igualmente, debo agradecer a colegas de otras instituciones dentro y fuera de Madrid su apoyo durante estos años: María Luisa Amigo, Alfredo Aracil, Begoña Arrieta, Fernando Broncano, Cristina de la Cruz, Vanessa de Cruz, Florike Egmond, José Elguero, Susana

Gómez, Víctor González de Zárate, Francisco Jarauta, Patxi Lanceros, Jon Marcaide, Peter Mason, Pepe Pardo, Felipe Pereda, Fernando Rodríguez de la Flor, Pedro Ruiz Castells, Isabel Soler, Rolf Strom-Olsen, Mauricio Suárez.

A continuación, quisiera dar las gracias a la institución en la que he desarrollado este proyecto de tesis doctoral, el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, primero en la sede de Duque de Medinaceli y después en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales. A todos, compañeros de despacho, compañeros de proyectos, compañeros de líneas de investigación, compañeros de otras áreas, mi más sincero agradecimiento por estos años en los que he podido trabajar en unas condiciones inmejorables. Gracias, pues, a Alicia, Antonio, Camilla, Chema, Clara, Idoia, Inés, Irene, Jesús, Joan, Juanma, Leida, María, Mario, Miguel, Nike, Noemí, Paco, Sergi, Vanni; M<sup>a</sup> Carmen Chanes, Fernando Rodríguez-Mediano y Cristina Jular, Paco Ferrándiz; Maripaz Aguiló, Jesús Bustamante, Miguel Cabañas; Ana Crespo, Loles González-Ripoll, Chelo Naranjo; Mercedes García-Arenal, Agustín Guimerá, Manuel Lucena, Concha Roldán, Rafa Valladares. Muchas gracias sobre todo a los investigadores más próximos al área de la historia de la ciencia por sus comentarios y críticas, su generosidad a la hora de compartir libros e información, y su ayuda y apoyo durante estos años: Ricardo Campos, Alberto Corsín, Rafael Huertas, Leoncio López-Ocón, Paco Pelayo, José Luis Peset, María Tausiet y, muy especialmente, Antonio Lafuente, Javier Moscoso y Nuria Valverde.

Cierro esta parte de los agradecimientos expresando mi gratitud hacia el director de esta tesis doctoral, Juan Pimentel. Muchas gracias, Juan, por el rigor y la profesionalidad con los que has dirigido mi trabajo, así como por tu generosidad en todos los aspectos y tu trato, inmejorable, a lo largo de estos años. Muchas gracias, sinceramente, por todo lo que he aprendido, tanto dentro como fuera del campo de la historia de la ciencia. Ha sido un verdadero privilegio trabajar contigo.

Quisiera terminar dando las gracias a todos los que han compartido conmigo estos años de tesis: Galder -ojalá este texto esté a la altura de lectores como tú; Gorka, Xavi, Naiara; la gente de la Resi: Nerea, Roberto, Pablo, Ana, Elena, Víctor, María, Quela, Juan, Nere, Iván, Diego, Alberto, Nani y un larguísimo etcétera; Laura, Gotzone y Joana, Igor, Álvaro, Harriet, Maialen, María, Miren, Annabelle, Isabelle, Luis Miguel, Ana y Ramiro y Roberto, Juanito y Liz y Nehar, Jaime y Victoria, y María.

Muchas gracias, finalmente, a mi familia por su cariño y entusiasmo incondicionales. En especial, a Neni y Mark y Henrik, Borja, Carmelo y Peri, y a mis padres, María José y José Ramón. A vosotros está dedicada esta tesis.







# 1. Introducción

Panofsky solía decir que la primera idea que acudía a su mente al escuchar la palabra «Barroco» era la de un «alboroto magnífico» («lordly racket»)<sup>1</sup>. Desde nuestra perspectiva actual es una expresión que sintetiza bien el atractivo y, al mismo tiempo, el aire de confusión en torno a este concepto tan elusivo como imprescindible.<sup>2</sup> En un momento en el que el alcance cultural, social y político de *lo barroco* -además de sus dimensiones temporales y geográficas- es objeto de renovado debate, se extiende la convicción de que tras esta categoría imprecisa, pero por muchos reivindicada, se esconden algunas de las claves para comprender nuestro presente.<sup>3</sup> Así, confirmando la tesis dorsiana, el Barroco ha vuelto para actualizarse y proyectarse en los más diversos campos y formatos, hasta el punto de lograr que gran parte de nuestro imaginario contemporáneo sea percibido como un complejo juego de apariencias, de trampantojos, producto de una estimulante interacción entre realidad y ficción.<sup>4</sup>

Ahora bien, ¿qué hay de la influencia de esta vuelta del Barroco en nuestra percepción del pasado? En lo que respecta a la disciplina que aquí nos ocupa, la historia del conocimiento científico, ¿qué pensaríamos, por ejemplo, si alguien describiera la ciencia moderna -la ciencia de Galileo, Descartes o Newton- como un «alboroto magnífico»? ¿Aceptaríamos de buena gana que se caracterizara la obra de estos individuos en los mismos términos

---

[1] En su conferencia «¿Qué es el Barroco?», incluida en *Sobre el estilo*, editado por Irving Lavin. Barcelona: Paidós, 2000, p. 39. La bibliografía sobre el Barroco es muy extensa por lo que sólo citaremos aquellas obras que han sido de especial utilidad para nuestro trabajo. Una buena síntesis sobre los orígenes y los usos de la expresión «Barroco» puede encontrarse en Rafael Valladares, «El Barroco como concepto historiográfico». *Revista de Occidente* 328 (2008): 119-135.

[2] Una revisión actualizada de esta cuestión puede encontrarse en Helen Hills, ed. *Rethinking the Baroque*. Burlington: Ashgate, 2011.

[3] La bibliografía sobre la vigencia de lo barroco en nuestra contemporaneidad, según algunos *neobarroca*, incluye títulos ya clásicos como Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987 y Omar Calabrese, *La era neobarroca*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999 [1ª ed. 1987]; o trabajos colectivos y recopilaciones más recientes como Remo Bodei y Francisco Jarauta, eds. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993; Pedro Aullón de Haro, ed. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004; Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

[4] Ver Fernando Rodríguez de la Flor, «“Revival” barroco». *Revista de Occidente* 328 (2008): 100-118, así como *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009, p. 33 y siguientes.

que la de contemporáneos suyos como Rubens, Quevedo o Bernini? Reacia a este tipo de consideraciones, la historia de la ciencia más tradicional rehusó incorporar lo barroco a su relato sobre la «revolución científica» de los siglos XVI y XVII. Desde su perspectiva, heredada del pensamiento ilustrado, ciencia moderna y cultura del Barroco constituirían dos realidades incommensurables y, en gran medida, enfrentadas: una asociada al método y al orden, a la razón y al progreso, y otra, vinculada al mundo católico y a la Contrarreforma, sometida a lo subjetivo y a lo caprichoso. ¿Qué sentido tendría entonces considerarlas de forma conjunta? Desde hace unos años, sin embargo, esto que hasta ahora constituía un motivo de reticencia es percibido como una posibilidad metodológica orientada a ampliar el campo de los estudios sobre la ciencia moderna y ofrecer un panorama de su desarrollo más rico y complejo.<sup>5</sup> El presente trabajo se suma a esta línea de investigación, con el objetivo general de trasladar la pregunta por las conexiones entre conocimiento científico y cultura del Barroco a un espacio y un periodo concretos: España, Madrid, durante la primera mitad del siglo XVII.

## 1. 1 Objetivos y contenido de la tesis

### 1. 1. 1 Ciencia moderna y cultura del Barroco

Generalmente consideramos que lo más representativo de la actividad científica de los siglos XVI y XVII fueron las contribuciones de individuos como Copérnico, Kepler, Galileo o Newton. La familiaridad y recurrencia de expresiones como «héroe de la revolución científica» o «padre de la ciencia moderna» muestran hasta qué punto nuestra cultura asocia «ciencia moderna» al esfuerzo y perseverancia de unas cuantas mentes insignes, embarcadas en un proyecto intelectual tan audaz como innovador y, en último término, exitoso. Ahora bien, como ha demostrado la historia del conocimiento científico en las últimas dos décadas, recordar únicamente las aportaciones más afortunadas de ciertos protagonistas privilegiados entraña el riesgo de que prevalezca una visión de la ciencia moderna parcial, selectiva, demasiado centrada en la idea de racionalidad y de progreso. Concretamente, desde esta perspectiva la cultura científica moderna parecería constituir un programa cuidadosamente diseñado de áreas y líneas de investigación bien definidas, cuando la historia ha mostrado que se trató de un conjunto de saberes y prácticas

---

[5] El autor que más ha trabajado sobre esta cuestión es Jens Høyrup, autor de «Reflections on the Baroque in the History of Science». *Physis: Rivista Internazionale di Storia della Scienza* 24 (1997): 675-694; «Barocco e scienza secentesca: un legame inesistente?» *Analecta Romana Instituti Danici* 25 (1997): 141-172; y «Baroque Mind-set and New Science. A Dialectic of Seventeenth-Century High Culture». *Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte Preprint* 359 (2008): 1-24. A lo largo del texto haremos referencia a otros autores importantes como Giuseppe Olmi o Paula Findlen, que también han abordado la cuestión. Algunos proyectos recientes dedicados a investigar la «ciencia del Barroco» serían el proyecto «Baroque Science», dirigido por Ofer Gal, de la Universidad de Sydney (en [http://sydney.edu.au/science/hps/baroque\\_science/](http://sydney.edu.au/science/hps/baroque_science/) pueden consultarse los *papers* presentados con motivo del primer congreso, celebrado en 2008, dedicado al tema) y, para el caso hispano, los dirigidos por Juan Pimentel en el Instituto de Historia del CSIC: «Ciencia, corte e imperio. Formas de conocimiento de la naturaleza en la Monarquía hispánica en la era de la ciencia moderna (1600-1800)» y «Naturalezas figuradas. Ciencia y cultura visual en el mundo ibérico, ss. XVI-XVIII». Ver Juan Pimentel y José Ramón Marcaida, «La ciencia moderna en la cultura del barroco». *Revista de Occidente* 328 (2008): 136-151. También relacionado con el contexto hispano debemos mencionar el congreso internacional *Lastanosa. Arte y ciencia en el Barroco* (Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2007).

ciertamente confuso y misceláneo, donde las más diversas doctrinas y enfoques habrían tenido cabida. Es más, una vez incorporados al relato personajes y contextos hasta ahora considerados marginales o secundarios, expresiones como «revolución científica», o la idea misma de una «ciencia moderna» como categoría única y homogénea, se han vuelto problemáticas.<sup>6</sup>

Considerar el Barroco como parte de la narrativa constituye un paso más en la dirección de esta reorientación historiográfica que tiene como objeto de estudio una ciencia moderna interactiva y multiforme. Esto que desde la perspectiva de tradiciones culturales como la española, la italiana o la francesa podría parecer una obviedad<sup>7</sup>, no lo es tanto si tenemos en cuenta el dominio que ha ejercido sobre la disciplina de la historia de la ciencia la tradición angloamericana, según la cual la cultura del Barroco no tendría lugar en una historia del conocimiento científico marcada por el triunfo de la razón y del método. Prueba de ello es la mínima ocurrencia de expresiones formadas por el binomio ciencia/Barroco en la literatura, cuando términos en los que se vincula el conocimiento científico con otros movimientos culturales han sido empleados con frecuencia, y sin ningún tipo de traba.<sup>8</sup>

Esta ausencia -esta resistencia a normalizar lo que hasta hace poco era considerado un oximoron incómodo- da cuenta del peso de la lectura en clave peyorativa que la Ilustración hizo de lo barroco; una interpretación que si bien en ámbitos como la historia del arte fue hace tiempo superada -a partir de los trabajos de Heinrich Wölfflin<sup>9</sup>- en el campo de la historia de la ciencia ha pervivido gracias a la supremacía de una narrativa empeñada en privilegiar ciertos aspectos de la actividad científica frente a otro tipo de prácticas menos afines al gran proyecto de la modernidad. En este sentido, nuestro trabajo se inspira en la

---

[6] Un buen análisis de esta reorientación historiográfica dentro de la disciplina de la historia de la ciencia lo siguen ofreciendo obras como Steven Shapin, *The Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 1996 y Peter Dear, *Revolutionizing the Sciences. European knowledge and its ambitions, 1500-1700*. Hampshire: Palgrave, 2001.

[7] Ver, por ejemplo, para cada uno de los contextos: José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975 y José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor Universitaria, 1979; Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*. Feltrinelli. Milano, 1962 y Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino, 1992; André Chastel, «Le Baroque et la Mort, 1954». En *Fables, Formes, Figures*, Paris: Flammarion, 1978, 1, pp. 205-226 y Herbert H. Knecht, «Le fonctionnement de la science baroque: le rationnel et le merveilleux». *Baroque* 12 (1987): 53-70. Por supuesto, *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault está a la base de muchas de las reflexiones que aquí presentamos sobre el conocimiento y la representación de la naturaleza en la Edad Moderna.

[8] El único libro en inglés que incluye en el título la expresión «Baroque science» sigue siendo la obra de Gunnar Eriksson *The Atlantic Vision. Olaus Rudbeck and Baroque Science*. Canton, Ma.: Science History Publications, 1994. No es infrecuente, en cambio, encontrar títulos en los que figuran binomios similares, referidos a otros periodos u otros movimientos culturales y artísticos, como en Neil Safier, *Measuring the New World. Enlightenment Science and South America*. Chicago: University of Chicago Press, 2008 o Florike Egmond *et al*, eds. *Carolus Clusius. Towards a cultural history of a Renaissance naturalist*. Amsterdam: Edita-KNAW, 2007, por no mencionar algunas obras clave en la disciplina como Andrew Cunningham y Nicholas Jardine, eds. *Romanticism and the sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, Thomas DaCosta Kaufmann, *The mastery of nature. Aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1993 o William Clark, Jan Golinski y Simon Schaffer, eds. *The Sciences in Enlightened Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

[9] Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón, 1977.

larga serie de estudios que han tenido como objetivo cuestionar a través del «contraejemplo» del Barroco el relato ilustrado de la construcción del mundo moderno.<sup>10</sup>

Ahora bien, volviendo a la expresión de Panofsky, nuestro propósito no es desmontar completamente el edificio de la ciencia moderna, de modo que ésta quede reducida a una manifestación más del «alboroto magnífico» del Barroco. Tampoco se trata de reinterpretar la actividad científica del Seiscientos con el fin de identificar un modo de hacer ciencia *barroco*, característico de este periodo y radicalmente diferente al que dio lugar a la «nueva ciencia» del siglo XVII. La idea, más bien, es adoptar un marco interpretativo que permita estudiar la cultura científica del siglo XVII sin las limitaciones que trajo consigo la compartimentación de la producción cultural de este periodo. Así, más que una «ciencia barroca», nuestro objetivo es plantear como escenario una «ciencia del Barroco» que sirva de enfoque para una aproximación más abierta a la actividad científica del Seiscientos y dé cuenta, entre otros aspectos, de la artificiosidad, el carácter contingente, la carga emocional o el poder persuasivo de sus resultados.

### 1. 1. 2 Kircher, Nieremberg y la «ciencia del Barroco»

Al comenzar a plantear este trabajo, una de las primeras dificultades fue tratar de identificar el tipo de preguntas que una investigación acerca de las relaciones entre la ciencia moderna y la cultura del Barroco debía responder. Dejar de considerar ambos proyectos como realidades excluyentes obligaba a repensar la actividad científica del siglo XVII como algo más que una empresa racional, universal y civilizada, asociada, según decíamos antes, a unas cuantas figuras ilustres. Ahora bien, ¿por dónde empezar? ¿A qué aspectos de esta «ciencia del Barroco» debíamos prestar atención? ¿A su vinculación con los ideales de la Contrarreforma, ampliando la caracterización de Weisbach?<sup>11</sup> ¿A su naturaleza doblemente centralizada y global? ¿A la singular amalgama de agentes, contextos y objetos de estudio involucrados en su desarrollo?

A grandes trazos, podríamos decir que fueron tres las cuestiones que, a modo de interrogante preliminar, sirvieron de punto de arranque para nuestra investigación. En primer lugar, ¿cómo acomodar una biografía y una obra como la Athanasius Kircher (1602-1680) en la narrativa de la historia de la ciencia moderna? ¿Acaso no constituía su figura la mejor expresión de esta «ciencia del Barroco» que pretendíamos explorar? En segundo lugar, ¿cómo afrontar el estudio de un contexto como España, considerado marginal desde el punto de vista de la historia de la ciencia y, al mismo tiempo, conocido como uno de los referentes ineludibles de la cultura barroca Europea? ¿Podía ser que en esta paradójica oposición -«Leyenda negra» vs. «Siglo de Oro»- radicara el problema central de la «ciencia del Barroco»? Finalmente, a propósito de uno de los temas clásicos de la historia del conocimiento, ¿en qué consistía la realidad natural que servía de objeto

---

[10] El caso de Walter Benjamin y su análisis del drama barroco alemán es una referencia obligada: *El origen del drama barroco alemán* (Madrid: Taurus, 1990). Sobre esta cuestión ver también Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications, 1994 y Francisco Jarauta, «Barroco y Modernidad». En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor, 1999.

[11] Werner Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

de estudio a la ciencia del Seiscientos? ¿Tenía algo que ver con el mundo que trataban de representar los artistas del Barroco? Dicho de otro modo, ¿cuál sería la relación entre una pintura de naturalezas muertas, por ejemplo, y una ilustración en un tratado científico? ¿A qué «naturaleza» se estarían refiriendo en un caso y en otro?

El ejemplo de Kircher, por un lado, sirvió para establecer, al menos de manera tentativa, un referente, un modelo preliminar fácilmente identificable que sustentara, de algún modo, el propio tema de investigación. ¿Ciencia *del Barroco*? Bastaba recorrer las páginas de cualquier tratado de este autor excepcional para comprender, al menos de forma intuitiva, a qué nos estábamos refiriendo: enciclopedismo, monumentalidad, teatralidad, efectismo y, al mismo tiempo, gusto por el detalle, preferencia por lo singular, lo extraño, lo sinuoso. A este respecto, la lectura de autores como Paula Findlen, Joscelyn Godwin, o el propio Umberto Eco, gracias a los cuales Kircher es hoy en día objeto de una creciente y merecida atención, resultó fundamental.<sup>12</sup>

Por otro lado, la pregunta por la paradoja del caso hispano nos brindó la oportunidad de explorar un aspecto de la historia de la ciencia moderna relativamente poco conocido: la actividad científica desarrollada en España durante el periodo comprendido entre la muerte de Felipe II -que marcaría el final de una etapa de gran esplendor- y el desarrollo, durante las últimas décadas del siglo XVII, del movimiento renovador de los llamados *novatores*. Una etapa tradicionalmente considerada por los estudiosos como falta de producción científica relevante, al constituir, en el mejor de los casos, una prolongación declinante de la actividad anterior, o, en el peor, el resultado de un estancamiento propiciado, entre otros factores, por la situación general de crisis económica, la censura y la falta de interés entre el mecenazgo, volcado en otro tipo de empresas orientadas al mundo de las artes y las letras.<sup>13</sup>

Por último, el tema del conocimiento y la representación de la naturaleza condujo nuestras

---

[12] De Paula Findlen, «Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum». En *Jesuit Science and the Republic of Letters*, editado por Mordechai Feingold. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003, pp. 225-284 y Findlen, ed. *Athanasius Kircher: The last man who knew everything*. New York: Routledge, 2004. De Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. London: Thames and Hudson, 1979 y *Athanasius Kircher's theatre of the world*. London: Thames & Hudson, 2009. Sobre Kircher ver también José Alfredo Bach, «Athanasius Kircher and his method. A study in the relations of the arts and sciences in the seventeenth century». Ann Arbor, Michigan: University of Oklahoma, 1989; Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Ediciones Siruela, 1990; Eugenio Lo Sardo, ed. *Athanasius Kircher. Il museo del mondo*. Roma: De Luca, 2001; Daniel Stolzenberg, *The great art of knowing. The baroque encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford Calif.: Stanford University Libraries, 2001. A la presencia de Kircher en obras de Umberto Eco como *El nombre de la rosa* o *La isla del día de antes* haremos referencia más adelante en el texto.

[13] Lopez Piñero 1979; José Pardo Tomás, *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC, 1991; Juan Pimentel, «The Iberian Vision: Science and Empire in the Framework of a Universal Monarchy, 1500-1800». *Osiris* 15 (2000): 17-30; Víctor Navarro y William Eamon, eds. *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica*. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007; David Goodman, «Reassessing the role of Iberia in early modern science. Science, medicine, and technology in colonial Spanish America: new interpretations, new approaches». En *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, editado por Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009.



pesquisas hacia el terreno de lo visual, en concreto, hacia la búsqueda de conexiones entre las diversas prácticas desarrolladas para plasmar, conocer y *dar a conocer* el mundo natural a través de imágenes.<sup>14</sup> En este sentido, de todas las manifestaciones culturales del Barroco -literatura, música, teatro, arquitectura, etc.- decidimos optar, como objeto de estudio, por la pintura, en particular por aquellos géneros en los que la representación de motivos naturales constituyera un aspecto destacado: bodegones, cuadros de flores, *vanitas*, pintura de animales, cuadros de gabinete. Asimismo, del amplio espectro de saberes fue la historia natural la disciplina que más posibilidades nos pareció ofrecer de cara a un análisis de la actividad científica del siglo XVII desde la perspectiva de la cultura visual del Barroco. En consecuencia, nuestro primer avance en esta dirección estuvo marcado por preguntas como: ¿en qué consiste conocer a través de imágenes? ¿Hasta qué punto queda reflejado el conocimiento natural en la pintura del Barroco?

Asumidas, pues, estas premisas, y puesta la mirada en el ámbito hispano, la figura que más atrajo nuestra atención con vistas a profundizar en la idea de una «ciencia del Barroco» fue el jesuita madrileño Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658).<sup>15</sup> Célebre entre sus contemporáneos por su erudición y autor de una obra extensa y muy leída, Nieremberg constituía de algún modo el equivalente del intelectual barroco con afanes enciclopédicos encarnado por Kircher que pretendíamos explorar.<sup>16</sup> En particular, era significativo constatar que además de su contribución a la conformación del pensamiento barroco hispano -a través de la publicación de obras como *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (1640)- Nieremberg había sido el primer responsable de la cátedra de historia natural de los Reales Estudios del Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid y autor de varias obras dedicadas al conocimiento natural -la más importante de ellas, *Historia naturae*, del año 1635, ilustrada con grabados de fauna y flora exóticas, en su mayoría americanas.<sup>17</sup>

Examinar, pues, estas manifestaciones de la ciencia hispana del XVII en el marco de un proyecto intelectual como el del polifacético Nieremberg parecía una buena forma de adentrarse en una cultura del barroco con ramificaciones en los más diversos ámbitos del saber. Centrarse en la obra de este jesuita madrileño ofrecía, además, la posibilidad de delimitar un área de trabajo concreta, dentro de un campo de estudio - la cultura científica en España a lo largo del siglo XVII - demasiado amplio. Por lo tanto, optar por Nieremberg implicaba, en primer lugar, considerar, por encima de otras, el área de conocimiento de la historia natural, a la que estaban dedicadas tanto algunas de sus obras impresas como su labor docente en el Colegio Imperial.<sup>18</sup> En segundo lugar, conllevaba

---

[14] Un buen resumen de los temas centrales asociados a esta cuestión puede encontrarse en Pamela H. Smith, «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe». *Isis* 97, nº. 1 (Marzo, 2006): 83-100.

[15] Hughes Didier, *Vida y pensamiento de Juan Eusebio Nieremberg*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976. En esta opción fue determinante el trabajo de Pimentel (2009) referido más adelante.

[16] El otro referente sería, por su puesto, Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682), pero el hecho de que la mayor parte de su labor intelectual la desarrollara fuera de España no encajaba con los objetivos de nuestra investigación.

[17] José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. 2ª ed. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992. Ver también la bibliografía citada más adelante.

[18] Nieremberg trata también cuestiones relacionadas con otras áreas de conocimiento -filosofía natural, magia, ocultismo, etc.- pero su trabajo se centra sobre todo en el estudio de la naturaleza desde la perspectiva



examinar un contexto particular -Madrid, la corte- durante un periodo aproximado de diez años, los de mayor dedicación del jesuita a sus trabajos naturalistas: entre mediados de la década de 1620 -cuando se proyecta la creación de los Reales Estudios- y el año de la publicación de *Historia naturae*; una etapa, coincidente con el arranque del reinado de Felipe IV, de notable desarrollo cultural pero marcada, al mismo tiempo, por grandes tensiones políticas y sociales y un sentimiento de crisis y pesimismo generalizado.

La labor científica de Nieremberg quedaría, pues, enmarcada en una coyuntura social y cultural típicamente barroca; por citar dos referentes bien conocidos: los Reales Estudios se inauguraron en el año de la segunda visita de Peter Paul Rubens a España, e *Historia naturae* se publicó en el año en que fue estrenada *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Ahora bien, como personaje en este escenario de la «ciencia del Barroco» Nieremberg parecía desempeñar un papel algo diferente al de Kircher. Alejado de la vida pública, inmerso en su misión pedagógica y doctrinal, su proceder no era del todo como el de su coetáneo, miembro destacado de la República de las Letras y director de uno de los museos más célebres de Europa. En el caso de Kircher nos hallábamos ante una labor intelectual proyectada, de algún modo, «hacia fuera»: mediática, espectacular, grandilocuente. En el caso de Nieremberg se trataba de un trabajo de naturaleza más bien reservada, proyectado «hacia dentro», próximo al recogimiento, a la contemplación. Es decir, a pesar de coincidir en la tradición intelectual jesuita y compartir, además, la misma condición de eruditos «de salón» -puesto que ni Kircher ni Nieremberg realizaron viajes de relevancia fuera de sus centros de trabajo-, el primero estaría interesado en explorar la dimensión visible, pública, también práctica y lúdica, del conocimiento -mediante el ejercicio del coleccionismo, las demostraciones ante audiencias variadas, las ediciones cuidadas de sus obras- mientras que el segundo, sin apenas salir del ámbito de la cultura libresca, optaría por orientar su saber hacia la esfera de lo privado, el mundo interior -conectando el conocimiento recogido en su obra con lo edificante, lo transcendente, lo metafísico.<sup>19</sup>

En Nieremberg no se percibía, pues, el tintineo barroquizante de los ingenios mecánicos y los teatros catóptricos kircherianos y, sin embargo, su enfoque no podía considerarse *menos* barroco, puesto que animaba a considerar el mundo natural como un juego de apariencias, de trampantojos, cuyo desciframiento sería misión del estudioso-exégeta, sin dejar de apuntar, al mismo tiempo, a una reflexión más amplia sobre el carácter efímero y transitorio de todo logro intelectual humano. ¿Nos encontrábamos, entonces, ante dos modelos de «ciencia del Barroco» diferentes? ¿Uno, relativamente fácil de identificar, caracterizado por la fastuosidad y la maravilla -el universo kircheriano de las linternas mágicas, las antigüedades curiosas, los lenguajes exóticos y los fenómenos preternaturales? ¿Y otro, menos evidente, situado de alguna manera a la sombra -«a la sombra de la naturaleza muerta», según la expresión de Francisco Jarauta<sup>20</sup>- proclive no

---

de la historia natural.

[19] Luis Millones Figueroa ofrece una comparación entre estos dos autores en «La intelligentsia jesuita y la naturaleza del Nuevo Mundo en el siglo XVII». En *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, editado por Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma. Madrid: Iberoamericana, 2005. Este trabajo y el de Domingo Ledezma en el mismo volumen resultaron muy útiles al comienzo de esta tesis.

[20] Francisco Jarauta, «A la sombra de la naturaleza muerta». En *El Bodegón*, editado por Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000. pp. 49-57.

tanto al conocimiento práctico como al autoconocimiento, con vistas a la eventual toma de conciencia del carácter perecedero de toda empresa intelectual, incluida la propia ciencia?

A falta de una respuesta clara, nos propusimos ahondar en esta cuestión de los diferentes registros de lo barroco prestando especial atención a la especificidad del contexto hispano, en la línea de la reflexión desarrollada por Fernando Rodríguez de la Flor en obras como *La península metafísica, Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* o *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*.<sup>21</sup> Por supuesto, no podíamos dejar de considerar la tesis maravalliana del Barroco como una cultura «dirigida», «masiva», «urbana» y «conservadora», propuesta que en algunos puntos casaba bien tanto con la manera kircheriana de concebir el ejercicio de la ciencia como con el planteamiento general de la obra de Nieremberg -en particular su producción de temática religiosa.<sup>22</sup> Pero fueron más bien algunos de los aspectos destacados por Rodríguez de la Flor en sus estudios los que llamaron nuestra atención como posibles claves para acometer el análisis de una contribución a la cultura científica de la época como la de Nieremberg: por un lado, la idea de una «*lógica cultural* del Barroco hispano en cuanto anomalía y desviación de un horizonte de racionalización productiva», y, por otro, su «determinación *nihilista*»; lo que, en consecuencia, acarrearía una «desautorización de lo real», la «desconstrucción continuada del valor del propio mundo», dando lugar a una «superproducción de discurso simbólico» así como a «un nuevo saber de la desilusión», marcado por el escepticismo y el desengaño.<sup>23</sup>

Nuestro cometido consistiría, pues, en asimilar estas consideraciones claramente contrapuestas al relato tradicional no sólo de la ciencia moderna sino de la construcción de la modernidad en general y tratar de acomodarlas al análisis de la obra de Nieremberg y del contexto en el que fue desarrollada.

## 1. 2 Estructura de la tesis

Nihilismo, escepticismo, desengaño. El hecho, como señala Rodríguez de la Flor, de que estos aspectos característicos de la cultura barroca hispana fueran expresados sobre todo a través del arte, junto a nuestro interés por estudiar las relaciones entre conocimiento y cultura visual plasmadas en la pintura de la época, nos llevó a plantear la estructura de la tesis alrededor de tres áreas temáticas concretas, correspondientes a tres géneros pictóricos del Barroco. Así, un primer bloque, dedicado al tema del coleccionismo y la cultura material, tomaría como referente visual los denominados «cuadros de gabinete», obras de tema alegórico en las que predomina la representación de objetos y, sobre todo, de cuadros -y objetos dentro de esos cuadros-, expuestos en galerías artísticas imaginarias que celebran el cultivo de las artes y el buen gusto.<sup>24</sup> En segundo lugar, la parte dedicada

---

[21] Madrid: Biblioteca Nueva, 1999; Madrid: Cátedra, 2002; Madrid: Marcial Pons Historia, 2005; Abada Editores, 2009.

[22] Maravall 1975.

[23] Rodríguez de la Flor 2002, pp. 14, 19, 34-35, 27, 90.

[24] Sobre este género pictórico, los trabajos más recientes y la bibliografía más actualizada se encuentran

al problema central de cómo capturar y conocer la realidad natural a través de imágenes haría referencia a la pintura de bodegones en un sentido amplio: fruteros, floreros, cuadros de cocina, escenas de mercado, etc.<sup>25</sup> Finalmente, el conjunto de reflexiones en torno al tema de la caducidad en materia de conocimiento y representación del mundo natural aludiría al género pictórico de las *vanitas*.<sup>26</sup> Antes de todo esto, sin embargo, parecía necesario introducir al que, de alguna manera, se había convertido en el personaje vertebrador de toda la historia, Juan Eusebio Nieremberg, un autor frecuentemente citado pero relativamente poco conocido, fuera, sobre todo, del ámbito hispanohablante de los estudios de la ciencia.

La tesis consta, pues, de dos partes. La primera está dedicada a presentar al lector algunos aspectos de la vida y la obra de este jesuita madrileño: el contexto del Colegio Imperial y la creación de los Reales Estudios, el papel de Nieremberg al frente de la cátedra de historia natural en esta institución, sus obras dedicadas a cuestiones de conocimiento natural, el lugar de estos textos dentro de su producción intelectual. La segunda parte, más amplia, dividida en tres grandes secciones, desarrolla el argumento central de la tesis. El trabajo termina con unas notas finales, a modo de conclusión.

### 1. 2. 1 Interpretar la naturaleza. La historia natural de Juan Eusebio Nieremberg

Tratado de manera algo superficial por la historia de la ciencia más tradicional -bien por su condición de intelectual religioso, bien por su disposición a considerar como relevantes aspectos del conocimiento de su época que después se tomarían por «acientíficos»- Nieremberg ha desempeñado, hasta tiempos recientes, un papel singular aunque ciertamente menor en la literatura sobre la ciencia de su tiempo.<sup>27</sup> Con todo, a pesar de ser mayoría los textos dedicados a la historia de la ciencia moderna en los que no se hace referencia ni a su persona ni a su obra, entre los que sí les han prestado atención figuran algunos clásicos de la disciplina, como *A History of Magic and Experimental Science*, de Lynn Thorndike o, ya dentro del contexto hispano, la edición de las *Obras Completas* de Francisco Hernández a cargo de Germán Somolinos d'Ardois o *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, de José María López Piñero.<sup>28</sup>

---

reunidos en el número 20: 1 (2010) de la revista *Intellectual History Review*, editado por Alexander Marr. El texto clásico sobre el tema es Simone Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*. Bruxelles; Paris: Elsevier, 1957.

[25] La literatura sobre el género de las naturalezas muertas es muy amplia. El lector encontrará las referencias bibliográficas más importantes en el capítulo titulado *Representación*. Baste citar ahora, para el caso hispano, el trabajo de Peter Cherry *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1999.

[26] Cherry 1999. Obviamente, se trataría de una división artificiosa, basada en un criterio de orden práctico, puesto que ni los tres bloques temáticos ni los tres géneros pictóricos podrían considerarse por separado, independientes unos de los otros.

[27] Didier, por ejemplo, en su biografía, una de las fuentes más importantes para el estudio de este autor, apenas se refiere a la faceta «científica» de Nieremberg.

[28] Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*. New York: Columbia University Press, 1958, Vol. VII, pp. 330-337; Francisco Hernández, *Obras Completas*. Editado por Germán Somolinos d'Ardois. México, D. F.: Universidad Nacional de México, 1960, Vol. I; López Piñero 1979.

Con el tiempo, las contribuciones de este jesuita madrileño a la historia y a la filosofía natural, así como su papel como profesor en los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid o su vinculación a los materiales procedentes de la expedición de Francisco Hernández a Nueva España, han dado lugar a numerosas referencias en trabajos de historiadores interesados en el desarrollo de la ciencia hispana tanto a nivel local -Madrid, Corona de Castilla- como global -América, especialmente.<sup>29</sup> En los últimos años, el interés por la obra de Nieremberg ha ido en aumento, a consecuencia de la reorientación de la disciplina hacia cuestiones afines a la historia cultural y la historia del mundo atlántico: desde el papel de las órdenes religiosas en la generación de saberes y prácticas o la circulación y transmisión de conocimiento entre Europa y el Nuevo Mundo, al cultivo de la curiosidad y la maravilla en la ciencia del XVII o la pervivencia de una visión «encantada», «emblemática» del mundo natural.<sup>30</sup>

En la línea de estos trabajos recientes, pero lejos de constituir un ejercicio de sistematización y análisis exhaustivo de la obra de Nieremberg, nuestra contribución en la primera parte

---

[29] Raquel Álvarez Peláez, *La conquista de la naturaleza americana*. Madrid: CSIC, 1993 y «La historia natural de los animales». En *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, editado por Luis García Ballester, José María López Piñero y José Luis Peset. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, Vol. III, pp. 573-594; Víctor Navarro, «El Colegio Imperial de Madrid. El colegio de San Telmo de Sevilla» y «De la filosofía natural a la física moderna». En *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Vol. III, pp. 53-72 y 383-436, y «Tradition and Scientific Change in Early Modern Spain: The Role of the Jesuits». En *Jesuit Science and the Republic of Letters*, editado por Mordechai Feingold. Cambridge: MIT Press, 2003, pp. 331-389; Joy Kenseth, ed. *The Age of the marvelous*. Hanover N.H.: Hood Museum of Art Dartmouth College, 1991; Olmi 1992; José Julio García Arranz, «Fauna americana en los emblemas europeos de los siglos XVI y XVII». *Cuadernos de arte e iconografía* 6, nº. 11 (1993), pp. 468-478; José María López Piñero y José Pardo Tomás *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández y La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia - Universitat de València - CSIC, 1994, 1996; Nuria Valverde y Mariano Esteban. «El Colegio Imperial». En *Madrid, Ciencia y Corte*, editado por Antonio Lafuente y Javier Moscoso. Madrid: Consejería de Educación y Cultura; CSIC, 1999, pp. 187-193; Simon Varey et al, eds. *Searching for the secrets of nature. The life and works of Dr. Francisco Hernández y The Mexican Treasury. The Writings of Dr. Francisco Hernández*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

[30] Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana, 2003; Miguel de Asúa y Roger French. *A new world of animals. Early modern Europeans on the creatures of Iberian America*. Aldershot: Ashgate, 2005; Millones Figueroa 2005; Domingo Ledezma, «Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo: la *Historia naturæ, maxime peregrinæ* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg». En *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, editado por Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005; Jorge Cañizares-Esguerra, *Puritan conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2006; León Carlos Álvarez Santaló, «El honesto ocio y la honesta curiosidad satisfechos: “La curiosa y la oculta filosofía” de Juan Eusebio Nieremberg (1630)». En *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*, editado por Francisco Núñez Roldán. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 137-168; John Slater, «Fables of communication: the rhetoric of investigative methodology and Golden Age literature». En *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica*, editado por Víctor Navarro y William Eamon. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007, pp. 209-220; Juan Pimentel, «Baroque Natures: Nieremberg, American Wonders and the Preter-Imperial Natural History». En *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, editado por Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009; Peter Mason, *Before disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*. London: Reaktion Books, 2009.

de la tesis tiene como objetivo ofrecer una visión general del personaje y su contexto que permita al lector familiarizarse con el tipo de problemas y el tipo de materiales de los que nos vamos a ocupar.

## 1. 2. 2 Acumular, representar, preservar

Bajo el título de «Acumulación», el primero de los tres capítulos que conforman la segunda parte de la tesis está dedicado, ya lo hemos señalado antes, al tema del coleccionismo y la cultura material, continuando así una corriente bien asentada en la historia de la ciencia que desde hace años viene prestando atención a cuestiones como la relación del individuo del Seiscientos con las cosas -desde su uso como instrumentos a su posesión como objeto de deseo y de conocimiento- o la contribución de viajeros, comerciantes, artesanos y coleccionistas a la circulación y el intercambio de productos, saberes y técnicas.<sup>31</sup> La idea es conectar el gusto barroco por el exceso, la ostentación y el *horror vacui* con el culto a la curiosidad y a la maravilla como motores de la posesión y de la búsqueda de conocimiento, tomando en consideración, además, una concepción de la realidad natural como bien de consumo, con unos valores económicos y simbólicos cambiantes, negociables.

«Acumulación» -un término, recordemos, procedente del análisis marxista del capitalismo- remite pues a un gabinete de objetos singulares, a un puesto en el mercado de una ciudad portuaria o a una sala palaciega repleta de cuadros. «Acumulación» equivale también al conjunto decorativo del retablo de una iglesia, a una mesa abarrotada de objetos representada en una pintura, o al cuadro que representa esa pintura con la mesa abarrotada de objetos. De ahí la referencia al género de las pinturas de gabinete, pues es en estas obras, a nuestro modo de ver, donde mejor queda expresada visualmente la singular y compleja relación del hombre barroco con la realidad material y sus representaciones; en particular, su preferencia por recrearse en lo aparente, lo ficticio, lo engañoso, y, al mismo tiempo, reflexionar acerca del carácter efímero e inconsistente de las cosas.

Ahora bien, desde la perspectiva que proponemos, «acumulación» es también una tabla astronómica, un recetario o un volumen de historia natural. En buena medida, la ciencia moderna podría caracterizarse como el resultado de un ambicioso proyecto de acumulación a todos los niveles: especímenes y fenómenos, experiencias y testimonios, casos exitosos

---

[31] Sobre estas cuestiones, el texto fundamental para nuestra investigación resultó ser Pamela H. Smith, y Paula Findlen, eds. *Merchants & Marvels. Commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002. Deben mencionarse, también, los volúmenes colectivos editados por Lorraine Daston: *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000 y *Things that talk. Object lessons from art and science*. New York: Zone Books, 2004, así como, aunque se trate de otra época, Juan Pimentel, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2003. Sobre ciencia y coleccionismo la literatura es enorme. Citemos, por ejemplo, a Oliver R. Impey y Arthur MacGregor, eds. *The Origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985; Paula Findlen, *Possessing nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994; John Elsner y Roger Cardinal, eds. *The cultures of collecting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994; Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010; y el recién publicado Daniela Bleichmar y Peter Mancall, eds. *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.



y resultados fallidos, etc. En este sentido, nuestro objetivo con este capítulo es repensar la obra naturalista de Nieremberg en clave de coleccionismo, en clave de apropiación *barroca* de la realidad, y situarla en el mismo contexto que otros proyectos culturales-acumulativos de personajes de su tiempo, como, por ejemplo, Cassiano dal Pozzo o el también madrileño Juan de Espina.<sup>32</sup>

Bajo el título de *Representación*, el segundo capítulo está dedicado a analizar una de las formas más eficaces de apropiación de la realidad natural practicadas durante la Edad Moderna: la imagen. Nuestro objetivo aquí es comparar la producción pictórica del Barroco con la cultura visual asociada al conocimiento naturalista, a fin no sólo de establecer vínculos entre estas dos aproximaciones *escópicas* al mundo sino también de mostrar su pertenencia a un mismo nicho cultural.<sup>33</sup> En concreto, como ya adelantábamos antes, tomaremos como referente un género característico de la cultura visual barroca: la pintura de naturalezas muertas. La idea es comparar los mecanismos de representación que operan en estas obras con los que subyacen a la producción de imágenes destinadas a generar y difundir conocimiento natural: bocetos, pinturas o acuarelas, o, en una fase posterior, los grabados realizados a partir de esas ilustraciones, publicados en los tratados de historia natural. A modo de estudio de caso, nos centraremos en el corpus de grabados de la obra de Nieremberg *Historia naturae*, libro que guarda relación con uno de los conjuntos de ilustraciones naturalistas más importantes de la ciencia moderna hispana: el reunido por el médico toledano Francisco Hernández durante su expedición a Nueva España; miles de imágenes, en su mayoría de tema botánico, depositadas en la biblioteca del Escorial desde las décadas finales del reinado de Felipe II.<sup>34</sup>

La cuestión de fondo es analizar el papel de las imágenes en la construcción de conocimiento. ¿Cuál sería su estatus epistemológico? ¿Podría una ilustración formar parte de un argumento o constituir una evidencia? ¿Qué diferencia habría, en este caso, entre una imagen producida bajo la supervisión de un naturalista y una pintura obra de un artista? Interesada por cuestiones como el papel de la experiencia directa en la elaboración de datos, testimonios y pruebas, o la expansión del régimen de lo observacional propiciada por el uso de instrumentos como el telescopio o el microscopio, la historia de la ciencia moderna lleva tiempo dedicándose al estudio de la relación entre conocimiento y visualización.<sup>35</sup> En este sentido, continuadora de los trabajos de autores

---

[32] El caso de este último nos servirá para explorar el fenómeno de la progresiva desmaterialización de la cultura material en el Barroco, reflejado en la paulatina substitución de las cosas por sus representaciones; una tendencia de algún modo equiparable a la forma de apropiación cultural propugnada por Nieremberg en su historia natural, particularmente en lo referido a la naturaleza del Nuevo Mundo.

[33] Más sobre la noción de «régimen escópico» en Martin Jay, «Scopic regimes of modernity». En *Vision and Visuality*, editado por Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988, pp. 3-23.

[34] Se ha escrito mucho sobre Hernández, su expedición, y los materiales recopilados. Un estudio reciente puede encontrarse en los dos volúmenes editados por Simon Varey en el año 2000 ya citados.

[35] La bibliografía sobre esta cuestión es muy extensa. En el contexto angloamericano, en la tradición de James Ackerman y Martin Kemp sobre el naturalismo y otros problemas centrales de la relación entre ciencia y arte, podemos mencionar los trabajos de Pamela H. Smith, Claudia Swan o Sachiko Kusukawa, y, desde la perspectiva del coleccionismo y la circulación de bienes a través de redes comerciales, Paula Findlen, Julie Hochstrasser o, más recientemente, Daniela Bleichmar. Desde la historia del arte han sido esenciales las contribuciones de William M. Ivins, Svetlana Alpers, Peter Parshall, Sam Segal, Thomas DaCosta Kaufmann o David Freedberg, autor, este último, no sólo de una obra tan destacada como *El*

como Svetlana Alpers, Sam Segal, Giuseppe Olmi o Claudia Swan, nuestra propuesta de poner en el centro del debate una parte de la cultura visual moderna como la pintura de naturalezas muertas y hacer hincapié en sus aspectos epistemológicos constituye un paso más en esta investigación multidisciplinar que, en el caso holandés, mucho más estudiado que el hispano, ha aportado ya resultados interesantes tanto para los historiadores del arte como para los historiadores de la ciencia.<sup>36</sup>

Completa la segunda parte de la tesis el capítulo titulado *Preservación*, cuyo tema central es uno de los grandes leitmotiv del Barroco: la brevedad de la vida y la caducidad de los bienes terrenales. Nuestro objetivo es relacionar, a través de una lectura *barroca* de la noción de «preservación», varios aspectos de la cultura artística y científica del Seiscientos que raramente son tratados de manera conjunta en la literatura.<sup>37</sup>

Por un lado, el poder de las imágenes -en particular, de las imágenes naturalistas- para fijar y preservar, incorruptible, la realidad natural capturada en ellas a través de la representación. Es la idea que subyace a la expresión *still life* -«vida quieta», «vida en suspensión»-, contrapunto de la otra forma habitual de referirse a estos cuadros donde se retratan flores, frutas, verduras y pequeños animales: «naturalezas muertas». El artificio de la pintura logra detener el paso del tiempo y, con él, los procesos de corrupción y deterioro que amenazan con destruir esa naturaleza *viva* que se desea conservar. La cuestión conecta bien con algunos de los temas tratados en los capítulos anteriores, desde la dificultad que entraña obtener una imagen que reproduzca, de manera convincente, los elementos distintivos del «natural» *representado*, al problema de cómo mantener intacta, cómo *preservar*, una naturaleza puesta en circulación o depositada, *acumulada*, en un espacio concreto -una mercancía, por ejemplo, o una pieza de colección.

---

*poder de las imágenes*, sino también de investigaciones dedicadas al campo de la ciencia moderna, como su monografía sobre la *Accademia dei Lincei* o sus trabajos sobre Cassiano dal Pozzo. Otros autores fundamentales han sido William B. Ashworth Jr., con su estudio de las «bestias persistentes», Peter Mason y Florike Egmond y sus trabajos sobre lo exótico y la naturaleza «antes del desencantamiento del mundo», Stuart Clark y su investigación sobre la visión en la Edad Moderna, Lorraine Daston y Peter Galison y sus estudios sobre la objetividad y la cultura visual de la ciencia, o William J. T. Mitchell y James Elkins desde el campo de los estudios visuales. Por parte de otras tradiciones, como la italiana, destacaríamos, siguiendo la estela de Eugeni Battisti y su obra *L'Antirrinascimento*, el trabajo del ya mencionado Giuseppe Olmi, así como las contribuciones de Lucia Tongiorgi Tomasi e Irene Baldriga. En el ámbito alemán destacaría la corriente denominada *Bildwissenschaft*, con Horst Bredekamp como uno de sus principales exponentes. Y en España, en el área concreta de la ciencia moderna, algunos autores destacados serían Nuria Valverde, María José López Terrada, Javier Aracil, Felipe Pereda, Juan Pimentel, José Pardo Tomás o Susana Gómez.

[36] Además de los trabajos de Alpers (*The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1984), Segal (*Flowers and nature. Netherlandish flower painting of four centuries*. The Hague: SDU Publishers, 1990, entre otros títulos) y Swan (*Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques De Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005), podemos mencionar, por ejemplo, la obra de Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 2005) o estudios como los incluidos en K. A. E. Enenkel, y P. J. Smith, eds. *Early modern zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts*. 2 vols. Leiden; Boston: Brill, 2007. En el caso español, autores como Peter Cherry, María José López Terrada o Félix Scheffler han explorado, en mayor o menor medida, las conexiones entre este género pictórico y el conocimiento natural.

[37] Uno de los primeros trabajos en tratar el tema de la preservación fue Harold J. Cook, en «Time's bodies. Crafting the preparation and preservation of *naturalia*». En Smith y Findlen 2002, pp. 223-247.

Por otro lado, el tema de la preservación es inseparable del problema que aquí nos ocupa: cómo se construye el conocimiento. De cómo se conserven los objetos naturales dependerá la capacidad del estudioso para obtener información a partir de ellos: algunos especímenes exóticos sobrevivirán al viaje desde su lugar de procedencia, otros llegarán completos y preparados -embalsamados, disecados- o en un estado, en mayor o menor medida, fragmentario -lo que nosotros denominamos, jugando con el lenguaje, «*stiff lifes*», «naturalezas duras», «naturalezas rígidas»: huesos, cuernos, caparazones, semillas, raíces. Igualmente, el estudio de los cuerpos en anatomía, o la elaboración de remedios en medicina estarán sujetos al desarrollo de técnicas de preservación: desde los procesos de preparación de los cadáveres a la obtención de recipientes herméticos para conservar los simples. En el capítulo dedicamos especial atención a un caso bien conocido en el que la cuestión de la preservación -es nuestra propuesta- desempeña un papel fundamental: el ave del paraíso.

Lo paradójico e interesante es que esta misma pintura que desafía la corrupción de lo natural y detiene el paso del tiempo constituye, a su vez, un recordatorio y un motivo de reflexión sobre el carácter transitorio y perecedero de la existencia. Pensemos, en concreto, en el género pictórico de las *vanitas*, cuya lectura, en el plano simbólico, pone en entredicho, anula de algún modo, la preservación lograda en el plano representacional. Todo es efímero, todo es caduco. La figura de Nieremberg como autor barroco cobra aquí especial relevancia, pues sus reflexiones sobre «la diferencia entre lo temporal y lo eterno» nos sirven para enlazar el tema de la preservación con el tratamiento pictórico de la caducidad en obras de autores tan representativos de la cultura barroca hispana como Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal.<sup>38</sup> Nieremberg ejerce, pues, de nexo entre el ámbito del conocimiento natural, más cercano a lo material, a lo sensible, a lo tangible, y el ámbito de la trascendente, de lo ilusorio, de lo inconsistente, al que parecen apuntar las pinturas de *vanitas* del Barroco.

\* \* \*

En el título de un artículo publicado en la revista *Isis* en el año 2005 el historiador de la ciencia Peter Dear formuló la pregunta que, a nuestro parecer, mejor sintetiza el propósito general de esta tesis: «What is the history of science the history of?» -«¿De qué es historia la historia de la ciencia?»<sup>39</sup> En nuestro caso: ¿De qué es historia una historia de la ciencia «del Barroco»?

La pregunta de Dear toca de lleno en el problema historiográfico que subyace a la propuesta que aquí pretendemos desarrollar. ¿Qué temas deberán centrar nuestro interés? ¿A qué contextos habremos de prestar atención? ¿Quiénes serán los protagonistas de nuestro relato? ¿Cómo escribir, en definitiva, una historia de la ciencia a partir de materiales, individuos, prácticas, tradicionalmente considerados ajenos al cultivo del conocimiento científico?

---

[38] Una introducción a este género pictórico la ofrece Enrique Valdivieso en *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación Instituto de Empresa, 2002.

[39] Peter Dear, «What is the history of science the history of? Early modern roots of the ideology of modern science». *Isis* 96, n.º. 3 (2005): 390-406.







## 2. Interpretar la naturaleza. La historia natural de Juan Eusebio Nieremberg

Si con las búsquedas científicas se pudiera alcanzar algún resultado en la esfera del espíritu, sería el primero en tomar un microscopio y quizá llegaría más lejos que nadie.

Sören Kierkegaard, *Diario 1846-1847*

Despierta hombre, despierta,  
no aguardes a que la muerte  
condenado te despierte.

Anónimo del s. XVII, *Saetas de desengaño*

### 2. 1 Los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid

A comienzos de febrero de 1629, un nuevo cartel impreso se sumó a los que ya ocupaban los espacios públicos de la corte madrileña. **[Fig. 1]** Se trataba del cartel anunciador de las primeras lecciones que iban celebrarse en los flamantes Reales Estudios del Colegio Imperial de los jesuitas.<sup>1</sup> En él quedaban recogidos los profesores, las materias y los horarios de dichas lecciones. La primera estaba anunciada para el lunes 12 de febrero; la última, para el miércoles 21 del mismo mes. La hora prevista: las tres de la tarde.

Por estas mismas fechas se celebró la apertura oficial de los Reales Estudios, con una fiesta solemne en la que estuvieron presentes el rey, Felipe IV, y numerosos miembros de la corte.<sup>2</sup> El momento estelar de la inauguración fue la puesta en escena por parte de los alumnos de un diálogo, *El escalador del sol*, que describía, en tonos mitológicos, las

---

[1] *Orden de los días y horas en que han de empezar sus primeras liciones los Maestros de los Reales Estvdios de la Compañía de Iesvs de Madrid*. Real Academia de la Historia [en adelante: RAH] 9/3715, n. 10. El impreso reproducido lleva la siguiente nota manuscrita: «Habiendo salido la Comp<sup>a</sup> con lo que intentaba, se le adjudicaron los estudios Reales; para cuyas Liciones, Materias, Maestros, y Horas, se hizo la lista siguiente, y se fixó en varias partes publicas, al principio de Febrero de 1629». Acerca de los Reales Estudios y del Colegio Imperial en general la obra de referencia es José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. 2ª ed. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992. A lo largo del texto se irá aludiendo a otros trabajos importantes sobre estas instituciones.

[2] Simón Díaz 1992, p. 190.



*Habiendo salido la Comp<sup>a</sup> como  
que intentaba, se le ad<sup>o</sup>u<sup>o</sup> de caxa  
Los estudios Reales; para ay<sup>o</sup>  
liciones; Materia's, Mag<sup>o</sup>  
2<sup>a</sup> Horas, se hizo la lista si<sup>g</sup>uen-  
te, y se fixó en varias partes  
publicas, al principio de Febrero  
de 1629.*

# ORDEN



## DE LOS DIAS Y HORAS EN QUE HAN DE EMPEZAR SVS PRIMERAS LICIONES LOS MAESTROS DE LOS REALES ESTVDIOS DE LA COMPAÑIA DE IESVS, DE MADRID.

**P**ADRE Francisco Macedo Maestro de Retórica  
haze vna Oración Latina, de la primera institu-  
cion de los Reales estudios *Lunes 12. de Febrero. 1629*  
Padre Iuã de Pineda Catedratico de Escritura lee  
su primera lición *Martes 13. de Febrero.*  
Padre Agustín de Castro Catedratico de Politicas, lee su  
primera lición *Miercoles 14. de Febrero.*  
Padre Iuan Perlin Catedratico de Ethicas, lee su primera  
primera lición *Jueves 15. de Febrero.*  
Padre Iuan Antonio Vson Catedratico de Metafisica lee su  
licion *Viernes 16. de Febrero.*  
Padre Iuan Bautista Poza Catedratico de Placitis Philoso-  
phorum lee su primera lición *Sabado 17. de Febrero.*  
Padre Eusebio Nerenbergio Catedratico de Historia Ani-  
mantiũ, Plantarũ, &c. lee su primera lición *Lunes 19. de Febrero.*  
Padre Francisco Ruiz Catedratico de Fisica lee su primera  
licion *Martes 20. de Febrero.*  
Padre Iuan Bautista Poza lee otra primera lición, dando  
cuenta y razon de las demas Catedras, por los Lectores que se  
esperan *Miercoles 21. de Febrero.*

*Todas estas liciones se haran a las tres de la tarde los dias señalados.*

Fig. 1. Orden de los días y horas en que han de empezar sus primeras liciones los Maestros de los Reales Estvdios de la Compañia de Iesvs de Madrid. Real Academia de la Historia, Madrid

vicisitudes por las que había pasado la creación de los Reales Estudios.<sup>3</sup> Su argumento quedaba resumido en un folleto de ocho páginas que se repartió entre los asistentes a la fiesta; este impreso incluía también una *Lista de maestros y facultades*, donde figuraban las actividades con que iba a iniciar su ejercicio académico la nueva institución.<sup>4</sup> Ambos acontecimientos, la fiesta de inauguración y las primeras lecciones, quedaron plasmados en un poema de Lope de Vega titulado *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*, que se incluiría años después en el libro *La Vega del Parnaso*, publicado en 1637.<sup>5</sup> Como ha señalado José Simón Díaz, tenía sentido que los jesuitas quisieran dar la máxima publicidad a la apertura de los Reales Estudios asociando el evento a la obra de unos de los autores más célebres del momento.<sup>6</sup>

Culminaba así un proceso iniciado seis años antes, en diciembre de 1623, cuando Mutio Vitelleschi, General de la Compañía de Jesús, recibió en Roma un escrito de Felipe IV en el que éste le comunicaba su intención de crear unos «Estudios generales» en la corte, y le ofrecía su dirección. Como han detallado Simón Díaz y Martínez de la Escalera, acompañaron a este escrito cuatro documentos más: uno de Hernando Chirino de Salazar, predicador real y confesor del Conde-Duque de Olivares, otro del rector del Colegio Imperial, Pedro de la Paz, otro del propio Conde-Duque, y, por último, un memorial en el que se explicaba con más detalle el proyecto: el número de cátedras que se deseaba crear, la dotación económica y el personal docente necesarios, etc.<sup>7</sup>

Los nuevos estudios no constituirían, por sí mismos, una nueva institución, sino que formarían parte del Colegio Imperial, el centro educativo que los jesuitas poseían en Madrid, y que debía su nombre al mecenazgo de María de Austria, hija de Carlos V y hermana de Felipe II, quien había dejado gran parte de su fortuna a la casa-colegio que la Compañía tenía en esta ciudad desde 1560.<sup>8</sup>

Aunque es complicado, como señala Simón Díaz, evaluar el alcance de las actividades docentes y espirituales desarrolladas en el Colegio Imperial durante sus primeros años de andadura, no cabe duda de que la institución se había convertido, hacia la década de 1620, en uno de los lugares de referencia en la corte.<sup>9</sup> Además de las clases, allí tuvieron lugar celebraciones importantes -a propósito de la beatificación y canonización de religiosos

---

[3] Ver José Martínez de la Escalera, «Felipe IV, fundador de los Estudios Reales». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXIII (1986), p. 188.

[4] El contenido completo de este folleto ha sido publicado en Juan Antonio Martínez Comeche, «Edición crítica de la *Isagoge* de Lope de Vega». En *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Madrid: Castalia, 1991, pp. 360-365.

[5] Sobre cuestiones relacionadas con la edición crítica del poema ver Rafael María de Hornedo, «*Isagoge* a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús (Edición, según el autógrafo de Lope, con introducción y notas)». *Fénix* 1 (1935): 709-760 y, especialmente, Martínez Comeche 1991.

[6] Simón Díaz 1992, p. 191.

[7] *Ibidem*, Cap. XIV; Martínez de la Escalera 1986.

[8] María de Austria, tras morir su marido Maximiliano II, regresó a España, y se retiró al convento de las Descalzas en Madrid, hasta su fallecimiento, el 26 de febrero de 1603. «Que desde el día de la publicación de esta sentencia se denominase Colegio Imperial», indica una de los puntos de la sentencia de 1609 que resolvió los litigios en torno a su legado. Simón Díaz 1992, p. 57.

[9] *Ibidem*, p. 141.

ilustres-, muchas veces acompañadas de vistosas procesiones, representaciones teatrales y justas poéticas, en las que participaban autores conocidos del panorama cultural madrileño, incluidos antiguos alumnos como Lope de Vega, Quevedo o Calderón de la Barca.<sup>10</sup> Por otro lado, debido a que muchos de sus miembros colaboraron en la censura y redacción de aprobaciones de libros pendientes de publicación, la presencia del Colegio en el panorama cultural pudo extenderse más allá de sus muros.<sup>11</sup> El Colegio debía constituir un espacio de gran dinamismo puesto que además del tránsito habitual de estudiantes y religiosos recibía frecuentes visitas de personalidades procedentes de otras regiones, como en el caso de la visita del cardenal Francesco Barberini, sobrino del papa Urbano VIII, en el año 1626.

Tras un periodo de incertidumbre en torno al alcance de la propuesta real, en enero de 1625 se puso por escrito el plan fundacional de los Reales Estudios.<sup>12</sup> En el documento se insistía en que el objetivo del nuevo centro sería fomentar «la buena educación de la juventud», especialmente «los hijos de los Príncipes y gente noble», puesto que ellos habían de servir de modelo para sus conciudadanos, y sobre ellos recaería la responsabilidad de gobernar en el futuro. Como es de esperar, el texto constituía, también, un elogio explícito a las labores educativas de la orden.<sup>13</sup>

En lo que concierne al contenido académico, el plan preveía la creación de seis áreas de «estudios menores de la gramática latina» y diecisiete cátedras de estudios mayores: erudición, griego, hebreo, caldeo y siríaco, historia cronológica, sùmulas y lógica, filosofía natural, metafísica, matemáticas (dos cátedras), ética, políticas y económicas, arte miliar, historia natural, «sectas, opiniones y pareceres de los antiguos filósofos acerca de todas las materias de filosofía natural y moral», teología moral y Sagrada Escritura. Todo ello auspiciado por el carácter de «fundación Real» de la institución, que se había de materializar en la habilitación de estudios, librería, capilla, sacristía, claustros, habitaciones, etc., así como en una dotación económica importante para sufragar los cuantiosos gastos.

La propuesta de creación de un centro educativo de esta magnitud en la corte despertó grandes recelos, y las protestas se plasmaron en memoriales que universidades como la de Alcalá (1626) o Salamanca (1627) hicieron llegar al rey.<sup>14</sup> Son interesantes, en estos memoriales, las alusiones a lo inadecuado de crear un centro de estudios mayores en «la Babilonia de una Corte», donde «todo es comedias, y fiestas, y diuertimentos», y especialmente en Madrid, donde «la misma Corte es una comedia».<sup>15</sup> El problema de

---

[10] *Ibidem*, pp. 67, 101-102.

[11] Con el tiempo el Colegio Imperial acabaría contando con una de las bibliotecas más completas de Madrid. Simón Díaz 1992, pp. 135-136, 142.

[12] El documento está transcrito en Simón Díaz 1992, pp. 150-157.

[13] «Y porque la religion de la compañía de Jesus como es notorio á todos, es la que profesa todo género de letras y la que atiende con mas provecho á la educacion de la juventud juntando con la enseñanza de las letras la virtud y buenas costumbres, y por la particular afición estima que S. M. la tiene por lo mucho que le sirve en todos los reinos y estados de su corona, y por la singular devoción que tiene á San Ignacio su fundador por haber sido natural de estos reinos, siguiendo en esto el ejemplo de casi todos los príncipes católicos que han hecho esta misma confianza de la compañía». Simón Díaz 1992, p.152.

[14] *Ibidem*, pp. 157-167, donde se recogen citas textuales de algunos de estos memoriales.

[15] Memorial de la universidad de Salamanca. En Simón Díaz 1992, p.161.

fondo era el aumento de la oferta educativa, que podía tener consecuencias negativas en el número de alumnos matriculados en las universidades.

Tras sucesivas réplicas y contrarréplicas -incluyendo un impreso de la Compañía de Jesús defendiendo públicamente su proyecto<sup>16</sup>- la tensión se rebajó con la toma de una serie de medidas en gran medida favorables a los intereses de las universidades, pero que ponían de manifiesto también la firme voluntad regia de sacar adelante el proyecto: se suprimió la cátedra de sùmulas y lógica, se prohibió la concesión de grados, y se disminuyó la dotación asignada.<sup>17</sup>

El nuevo plan donde quedaban recogidas estas medidas, y que terminó definitivamente con la disputa, fue redactado el 10 de junio de 1628.<sup>18</sup> Además de las condiciones ya señaladas, el texto establecía que las primeras lecciones debían comenzar no más tarde que el mes de diciembre de ese mismo año, 1628.<sup>19</sup> De junio en adelante, por tanto, el objetivo fue reunir una nómina de profesores acorde con las expectativas que se habían creado en torno a la institución. La idea era dotar a los Estudios, en la medida de lo posible, de los profesores más cualificados en cada una de las materias. Algo sobre lo que se había insistido desde el principio, como queda reflejado en un escrito enviado por Juan de Villela, nombrado superintendente de la fundación, al rey, el 11 de mayo de 1623, en el que le proponía dar cuenta al General de la Compañía de sus intenciones -como finalmente se hizo-, puesto que su colaboración era indispensable para lograr movilizar a los posibles responsables de las cátedras.<sup>20</sup>

Felipe IV ya contaba desde marzo de ese año con un memorial en el que figuraban los candidatos propuestos para cada una de las materias.<sup>21</sup> Se trataba, en su mayoría, de

---

[16] *Por los Estudios Reales que el Rey Nuestro Señor ha fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid*. Anónimo, aunque los estudiosos se lo atribuyen al padre Poza. RAH 9/3715, n. 10.

[17] Simón Díaz 1992, p. 180. Antes, Simón Díaz recoge unas palabras de Felipe IV que resumen bien esta solución de compromiso: «Quiero que se hagan estos Estudios y que se quiten dellos las cátedras de Sùmulas y Lógica, y si las Vniuersidades exhibieren satisfacción en que se quite la de Escritura, lo haré, si bien, teniendo todas las Religiones y ellos mismos en este Colegio cátedras de Escritura, no hallo razón alguna para que se sienta esta. Es mi voluntad que ni sea ésta ni se pueda llamar jamás Vniuersidad y que renuncien los de la Compañía en este caso cualquier privilegio particular que tengan, declarando ques mi voluntad revocarles toda la donación enteramente el día que se agan cursos en estos Estudios o se pretendiere que se ganen». Simón Díaz 1992, p. 178. Sobre los efectos que esta resolución tuvo en la decadencia posterior de los Estudios Reales, Martínez de la Escalera 1986 ofrece algunos testimonios en p. 181, nota 20.

[18] Simón Díaz 1992, p. 180. El texto aparece reproducido en pp. 180-183.

[19] *Ibidem*, p. 182.

[20] «Y en este caso parece ser esto más necesario, porque para la fundación destos Estudios es menester traer los maestros más eminentes que tiene la Religión en todas Letras y en todas las Provincias della, que no puede ser sin orden de su General, ni disponer otras cosas para el buen fin que se pretende sin el concurso de su voluntad y autoridad [...]». Martínez de la Escalera 1986, p. 179.

[21] *Ibidem*, pp. 182-185. De aquí copiamos la lista de cátedras de estudios mayores y menores, y los nombres de los dos prefectos. (1) *Sagrada Escritura*. P. Gaspar Sánchez; (2) *Theologia moral*. P. Luis de Torres; (3) *Philosophia natural*. P. Juan Antonio Usón; (4) *Metaphysica*. P. Francisco Ruiz; (5) *Matemática*. P. Gregoire de Saint-Vincent; (6) *Mathematica segunda clase*. P. Philippe Nuyts; (7) *Éticas*. P. Juan Bautista Poza; (8) *Políticas*. P. Juan de Dicastillo; (9) *De re militari*. P. Hermano Hugo; (10) *De historia animalium*. P. Juan Eusebio Nieremberg; (11) *De placitis philosophorum*. P. Juan Perlín; (12) *De historia y cronologías*.



profesores españoles, aunque en la lista aparecen también seis extranjeros, algunos de ellos de renombre, como Gregoire de Saint-Vicent.<sup>22</sup> Esta lista, sin embargo, lejos de ser definitiva, sufrió diversas modificaciones. Algunos de los profesores elegidos no pudieron viajar a Madrid, por motivos salud o complicaciones de otro tipo; otros fallecieron durante estos meses previos al comienzo de las clases.<sup>23</sup> El propio monarca exigió numerosos cambios, insistiendo en la importancia de reunir un profesorado sólido que garantizara el prestigio y, sobre todo, la continuidad en el tiempo del proyecto.<sup>24</sup>

A comienzos de febrero de 1629, como ya hemos señalado, coincidiendo con la inauguración oficial de los Reales Estudios, se anunciaron públicamente las primeras lecciones. Es evidente, por el número reducido de cátedras incluido en la lista, que la institución no contaba aún con todo su personal docente.<sup>25</sup> De hecho, la última de las primeras lecciones, prevista para el 21 de febrero, a cargo del padre Poza, tenía como objetivo dar «cuenta y razon de las demas Catedras, por los Lectores que se esperan».<sup>26</sup>

La gestiones para traer a los profesores, por tanto, se extendieron mucho más de lo deseado, y no sin complicaciones. Y es que, como sugiere Martínez de la Escalera, cabe preguntarse cómo se sostenía un plan que, por un lado, debía responder a unas exigencias, por parte de Felipe IV, singularmente ambiciosas<sup>27</sup> y, por otro lado, se enfrentaba a unas

---

P. Denis Petau; (13) *Griego*. Vacante; (14) *Hebreo*. P. Hieronimus Koenig; (15) *Caldeo y Siriaco*. Vacante; (16) *De erudición*. P. Jules César Bulenger; (17) *Retórica*. P. Francisco de Macedo (Masido); (18) *Mayores*. P. Sebastián de Matienzo; (19) *Medianos*. P. José Ruiz; (20) *Menores*. P. Pedro de Iturriaga; (21 y 22) *Mínimos*. P. Jorge Utiel y P. Alonso de Chaves; *Prefecto de estudios mayores*: P. Hernando Salazar; *Prefecto de estudios menores*: P. Francisco de Santa Cruz. Este documento, presentado por el padre Aguado con fecha del 13 de marzo, concluía así: «Y aprobando VM los maestros contenidos en este papel, se sirva ordenar se escriban las cartas necesarias así para el General como para los Príncipes en cuyos estados se hallarán los dichos maestros, que por ser personas tan conocidas y estimadas, podría haber alguna dificultad, la cual se vencerá con este medio» (p. 185).

[22] Ver los datos biográficos que aporta Martínez de la Escalera 1986 en notas 22-39. La actividad desarrollada en torno a las disciplinas físico-matemáticas ha sido estudiada en Víctor Navarro, «El Colegio Imperial de Madrid. El colegio de San Telmo de Sevilla». En *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, editado por Luis García Ballester, José María López Piñero y José Luis Peset, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, vol. 3, pp. 53-72 y «Tradition and Scientific Change in Early Modern Spain: The Role of the Jesuits». En *Jesuit Science and the Republic of Letters*, editado por Mordechai Feingold. Cambridge: MIT Press, 2003, pp. 331-389.

[23] Martínez de la Escalera 1986, pp.185-187.

[24] Como ha quedado plasmado en expresiones, en ocasiones autógrafas, como «de la opinión y sugetos grandes con que se asentare esta primera fundación se seguirá sin duda la continuación, utilidad y reputación desta fundación», o «conforme se plantare esta viña así será el fruto de grande reputación para esta fundación ver venir a servir en ella a los primeros sugetos de todas las naciones». Simón Díaz 1992, pp. 187, 189.

[25] En la *Lista de maestros y facultades* que había sido incluida en el folleto que se repartió el día de la inauguración quedan reflejadas las mismas carencias: «Por haber mandado Su Majestad que se comiencen las Leturas destos Estudios Reales al principio desde año de 1629 y no haber venido algunos maestros de los señalados de otras naciones, por la distancia de los lugares y rigor del invierno, darán principio los naturales que van notados con esta señal + y los demás como fueren viniendo entrarán a leer las facultades que les tocan, como van dispuestas en este papel». Martínez Comeche 1991, p. 362.

[26] RAH 9/3715, n. 10.

[27] A principios de la década de 1630, en respuesta a un memorial en el que se le informa de cambios en los nombramientos, Felipe IV vuelve a insistir en los altos estándares que deseaba para su institución: «Me proponéis una persona sola para cada puesto, y yo quiero que me propongáis tres para cada puesto,



condiciones claramente desfavorables: falta de personal cualificado, futuro institucional incierto, crisis social y económica generalizada; a lo que habría que sumar después una dotación económica insuficiente.<sup>28</sup>

## 2. 2 Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658)

Pero volvamos al cartel distribuido por Madrid a principios de febrero de 1629. De las nueve lecciones inaugurales anunciadas detengámonos en la que estaba prevista para el lunes 19 de febrero: «Padre Eusebio Nerenbergio Catedratico de Historia Animantium, Plantarum, &c. lee su primera lición».

Tanto la cátedra como el nombre de su titular habían figurado en los planes y memoriales desde el principio. Así, por un lado, en el plan fundacional de los Reales Estudios de 1625, en el epígrafe número XIV, quedaba recogido: «Para leer de las partes y de la historia de los animales, aves y plantas, y de la naturaleza de las piedras y minerales».<sup>29</sup> Por otro lado, en el memorial de marzo de 1628, donde se proponían los candidatos a las cátedras, en décimo lugar se indicaba: «De historia animalium. P. Eusebio Norinberg, es muy bien philosopho y teólogo de gran lección y erudición y universalismo en todas facultades y lenguas».<sup>30</sup> Por último, la *Lista de maestros y facultades* del folleto distribuido el día de la inauguración de los Estudios especificaba: «+De las partes y historia de los animales, aves y plantas, y de la naturaleza de piedras, minerales, etc. P. Juan Eusebio Nieremberg, por la tarde de cuatro a cinco».<sup>31</sup>

La lección no sólo se celebró el día señalado sino que fue publicada, ese mismo año, en formato de libro, con el título *Prolusion a la doctrina y historia natural, que hizo el P. Iuan Eusebio Nieremberg, de la Compañia de Iesus, el primer dia que leyò en los Estudios Reales del Colegio Imperial de la misma compania, en esta corte*.<sup>32</sup>

También contamos con la descripción que hizo de ella Lope de Vega en su poema *Isagoge*, donde es relatada en los siguientes términos<sup>33</sup>:

---

y que sean de cualquiera Provincia de España y de Europa»; «yo no hice estos Estudios [...] sino [para] que vengan los mejores de todo el mundo a estar y asistir en ellos»; «estos Estudios han tenido grandes contradicciones y enemigos, y yo los erigí para que fuesen seminario nunca visto de los primeros hombres del mundo, y al paso que la Compañía lo va llevando, esto no podrá ser no se conseguirá, y así se debe reponer todo y guardar la forma que ordené, porque he de celar mucho esta materia». Martínez de la Escalera 1986, pp. 191-192.

[28] *Ibidem*, pp. 189, 192. En definitiva, señala este autor, «una visión realista de todas estas circunstancias brilla por su ausencia».

[29] Simón Díaz 1992, p. 154.

[30] *Ibidem*, p. 186.

[31] Martínez Comeche 1991, p. 364. El signo «+» indicaba que la lección sí iba a tener lugar.

[32] Madrid, Andrés de Parra, 1629. Las dos intervenciones del padre Poza también fueron publicadas en 1629: *Primeras lecciones que por la cátedra de Placitis Philosophorum y por las de los Maestros ausentes hizo en la primera fundación de los Reales Estudios el Padre Juan Bautista Poza*. Madrid, Imprenta del Reino, 1629.

[33] Seguimos la edición de Martínez Comeche 1991, pp. 348-350. La parte dedicada a Nieremberg consta

- Cuando la voz de Erato dulce y grave  
dio licencia a las aves, y a las fuentes,  
que unas volviesen al trinar suave  
y otras al blando son de sus corrientes,  
[370] las márgenes de esmaltes diferentes  
Tersícore pisaba más hermosa  
que el lucero nocturno  
de Venus amorosa,  
madre de los amores,  
[375] sin lastimar las flores  
el dorado coturno  
cuya cándida nieve  
más a las flores, que a los lazos debe,  
prisión del pie nevado,  
[380] que a más dicha tenían  
si en su jazmín vivían  
presas en él que libres en el prado.  
Cesó el rumor confuso,  
y subiendo a la cátedra propuso,  
[385] corriendo la cortina  
a la lengua latina  
de dos rojos corales,  
una lición gustosa  
de plantas, y animales  
[390] donde naturaleza prodigiosa  
mostró mayor belleza,  
que es bella en variar naturaleza.  
Esta pintura hermosa,  
que del pincel divino  
[395] en la tabla del mundo  
miró desde su esfera luminosa  
recién nacido el sol, cuyo camino  
apenas retrataba el mar profundo,  
más digna del primero protoplasto  
[400] fuera que de ningún humano ingenio;  
aunque presuma de Basán Teofrasto,  
y a la naturaleza imite el genio  
con que la tierra esmalta,  
desde la verde superficie al viento  
[405] en la región más alta,  
y en su generación partes y aumento  
escriba el de Estagira  
cuanto pisa la tierra, el aire gira;  
aunque vieran los dos ojos del mar la arena  
[410] hurtando al sol los ojos con la pena  
del intrépido joven Prometeo  
y, Dédalos del aire, descansaran

---

de tres secciones: (1) Introducción: la musa Erato cede la palabra a la musa Tersícore [versos 366-382]; (2) Habla Tersícore sobre historia natural [versos 383-418]; (3) Alusiones elogiosas a Nieremberg [versos 419-427].

donde jamás sus ciudadanos paran.  
 Con este igual deseo  
 [415] trató la docta musa  
       materia tan difusa,  
       digna pues aumentó la verde oliva  
       del alma del laurel vegetativa.  
       Pero apenas cesó cuando dijeron  
 [420] cuantos su voz oyeron  
       que Eusebio Neremberg la dictaba,  
       o que el mismo Aristóteles hablaba,  
       por quien en conducir los animales  
       gastó Alejandro de talentos de oro  
 [425] una infinita suma,  
       haciendo estimación de libros tales  
       como de más espléndido tesoro.

A pesar de que, como ha mostrado Martínez Comeche, el texto de Lope de Vega es probablemente la recreación literaria de unos eventos de los que no fue testigo<sup>34</sup>, la descripción que contiene es interesante puesto que saca a la luz algunos de los tópicos en torno a la disciplina de la historia natural propios de esta época, desde el enfoque, además, de un autor notoriamente vinculado al ámbito de las letras. Así, por un lado, vemos plasmada la idea de una naturaleza cambiante y pródiga, *materia difusa* para al estudioso, pero de gran belleza, puesto que constituye la obra de arte del artífice supremo, Dios. Por otro lado, las alusiones a Aristóteles y a su continuador, Teofrasto, dan cuenta de la tradición y prestigio de la historia natural, así como de sus beneficios como empresa intelectual. La naturaleza, pues, se nos presenta en continuo diálogo con el arte, y la tradición en continuo diálogo con lo novedoso. El poema, sin embargo, apenas aporta información sobre el titular de la cátedra, Juan Eusebio Nieremberg. ¿Quién era este estudioso de nombre *cambiante* y *difuso*?

Juan Eusebio Nieremberg había nacido en Madrid, en el año 1595.<sup>35</sup> Sus padres, Gotfried Nieremberg y Regina Otín, de origen alemán, habían llegado a España como miembros del séquito de la emperatriz María de Austria, quien tras enviudar se había instalado en Madrid, en el Convento de las Descalzas.<sup>36</sup> Ya los primeros relatos sobre la vida de Nieremberg hacen referencia al hecho de que su destino como religioso había estado marcado por premoniciones antes incluso de que naciera. Así, Alonso de Andrade, su

---

[34] Juan Antonio Martínez Comeche, «La fundación de los Reales Estudios en la *Isagoge* de Lope: ¿testimonio o recreación literaria?» *Criticón* 51 (1991): 65-74. Contra la opinión de Hornedo o Simón Díaz, Martínez Comeche ha argumentado que Lope de Vega no estuvo presente en la fiesta de inauguración ni asistió a las primeras lecciones. Parte de su argumento se basa, precisamente, en la comparación entre el poema de Lope y el texto publicado de la primera lección de Nieremberg.

[35] Sobre la vida y el pensamiento filosófico de Juan Eusebio Nieremberg la obra de referencia es Hughes Didier, *Vida y pensamiento de Juan Eusebio Nieremberg*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976, de la que tomamos gran parte de nuestra información. También nos hemos servido de los datos recogidos en Simón Díaz 1992, así como en la *Breve relación de la vida del P. Juan Eusebio Nieremberg*, escrita por el padre Alonso de Andrade, incluida en el quinto volumen de la serie *Varones ilustres de la Compañía de Jesús* (Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1666, pp. 1-57).

[36] Entre sus servidores, además de los padres de Nieremberg, se encontraba, por ejemplo, Pedro Gómez de Quevedo, padre de Francisco de Quevedo.

primer biógrafo y continuador al cargo de la redacción de las recopilaciones hagiográficas *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*, recogía el sueño de Regina Otin en el que se le anunciaba que, a pesar de su avanzada edad, estaba encinta, de un hijo «que sería honra de su casa y santo».<sup>37</sup> Y como advertencia de lo que sucedería si el hijo no se dedicaba a la vida religiosa, «se le mostró en vn cauallo, herido de vna vala, passando vn rio, profetizandole la muerte que auia de tener».<sup>38</sup>

Recibió Nieremberg su primera educación, a partir de 1606, en el Colegio Imperial, donde realizó estudios de humanidades y latinidad.<sup>39</sup> Posteriormente, entre 1610 y 1611, se trasladó a Salamanca, con el objetivo de estudiar Derecho y Derecho Canónico.<sup>40</sup> Al comienzo de su estancia en Salamanca padeció una grave enfermedad que le mantuvo inmóvil durante tres meses; una experiencia, como el sueño materno, que le marcó profundamente, y que orientó definitivamente su vida hacia la religión.<sup>41</sup> Así, tres años más tarde, solicitó ingresar en la Compañía de Jesús, donde fue admitido el 2 de abril de 1614.<sup>42</sup>

Comienza aquí un periodo breve pero convulso en la vida de Juan Eusebio. Primero fue enviado al noviciado de Villagarcía de Campos, en Valladolid.<sup>43</sup> Sin embargo, debido a la presión de su padre, que veía a su hijo como único heredero del patrimonio familiar, tuvo que abandonar Villagarcía y trasladarse a una residencia de la Compañía en Navalcarnero. Finalmente, tras ceder sus padres, pudo continuar su noviciado en Madrid, bajo la dirección del padre Francisco Aguado.<sup>44</sup> De la determinación del joven Nieremberg durante este periodo da testimonio una anécdota que tuvo lugar en Villagarcía. Antes de abandonar la casa, arrancó un pedazo de puerta de su aposento, y dijo: «Esta astilla llevo como reliquia de esta santa casa, y hago oferta a Dios de volverla yo mismo como la llevo».<sup>45</sup>

En 1616 hizo sus primeros votos, y fue enviado al seminario de Huete, para «refinarse en la lengua latina» y aprender griego y hebreo. Posteriormente ingresó en la universidad de Alcalá, con el fin de estudiar Artes y Teología, estudios que concluiría en 1623, el mismo

---

[37] Nieremberg contaba con un hermano, Enrique, adoptado antes de que él naciera. María, la primogénita de Gotfried y Regina, había fallecido muy joven.

[38] Andrade 1666, pp. 3-4. Didier 1976, pp. 44-45. En sus obras, sobre todo en *Curiosa Filosofía*, Nieremberg alude al poder premonitorio de los sueños, y menciona ejemplos de sueños de sus propios padres.

[39] Simón Díaz 1992, pp. 535-536.

[40] Didier 1976, p. 48. Parece que antes pasó brevemente por la universidad de Alcalá. Andrade 1666, p. 5; Simón Díaz 1992, p. 536.

[41] Alonso de Andrade describe, siguiendo el testimonio del propio Nieremberg, tres aspectos relativos a esta experiencia religiosa que le marcaron para el resto de su vida: la aversión hacia el pecado, la toma de conciencia de la vanidad del mundo y de la propia vida, y el respeto por la grandeza e infinitud divinas. Andrade 1666, p. 7.

[42] Andrade 1666, p. 8. Según Didier, «la Orden de San Ignacio lo admitió en su seno el 31 de marzo de 1614 en Salamanca» (Didier 1976, p. 49).

[43] Didier 1976, p. 49.

[44] Andrade 1666, pp. 8-12.

[45] *Ibidem*, p. 9.

año en que fue ordenado sacerdote.<sup>46</sup> Como señala Didier, entre este año y 1629, en que comienza su labor docente en los Reales Estudios, Nieremberg se dedicó principalmente al estudio.<sup>47</sup>

Con el tiempo, además de su puesto como profesor de historia natural, Nieremberg fue adquiriendo otras responsabilidades, religiosas y académicas. Fue Prefecto espiritual de los novicios entre 1630 y 1639.<sup>48</sup> En 1633 accedió al rango de profeso de los cuatro votos.<sup>49</sup> Fue confesor de doña Margarita de Saboya, prima de Felipe IV. Y, también por designación real, formó parte de la Junta de Teólogos creada para definir el dogma de la Inmaculada Concepción.<sup>50</sup> Con respecto a su labor docente, Nieremberg continuó ejerciendo como profesor de historia natural, y durante algún tiempo se ocupó de las cátedras de Sagrada Escritura y Erudición.<sup>51</sup>

Apenas contamos con información acerca de los últimos años de su vida. Gozó de una salud relativamente buena hasta que en 1645, a la edad de cincuenta años, padeció una grave enfermedad que le mantuvo incapacitado y le privó del habla durante algún tiempo.<sup>52</sup> Posteriormente, sufrió una grave caída que le inmovilizó parte del cuerpo, aunque pudo retomar sus actividades académicas.<sup>53</sup> Nieremberg falleció el 7 de abril de 1658 y fue enterrado en una bóveda de la capilla del Colegio Imperial.<sup>54</sup>

Según las noticias que nos han llegado, todo parece indicar que Nieremberg vivió como un asceta, volcado en el estudio, y dedicado a cultivar una rica vida interior.<sup>55</sup> Sus posesiones

---

[46] *Ibidem*, pp. 12, 15; Didier 1976, pp. 51-52. Didier añade que enseñó latín durante un año pero no precisa dónde.

[47] Didier 1976, p. 52.

[48] Simón Díaz 1992, p. 536.

[49] Didier 1976, p. 53.

[50] Andrade 1666, p. 26. Simón Díaz 1992, p. 536.

[51] Didier y Simón Díaz ofrecen información poco precisa al respecto. Según los datos aportados por Didier, Nieremberg enseñó historia natural hasta, al menos, el año 1642, y fue profesor de Sagrada Escritura entre 1633 y 1635 y entre 1649 y 1655 (Didier 1976, pp. 53, n. 36, 54, n. 38). Simón Díaz propone que entre 1633 y 1636 enseñó Sagrada Escritura y que, hacia el final de su vida se ocupó de las clases de teología y cronología. También incluye a Nieremberg entre los profesores que enseñaron erudición, aunque no especifica cuándo (Simón Díaz 1992, pp. 435, 209). Alonso de Andrade alude a las cátedras de erudición y Sagrada Escritura (Andrade 1666, pp. 16, 27).

[52] «Cuando llegaba a los cincuenta años, me dio tal enfermedad, que me han privado del estudio y puesto en un estado que parece purgatorio [...] Dejóme sin poder hacer nada, sin servirme los ojos para ver, ni las manos para escribir, ni la lengua para tratar con hombres, sin quedarme cosa de gusto». Andrade 1666, p. 46.

[53] *Ibidem*, p. 47.

[54] Simón Díaz 1992, p. 536. El funeral fue costado por don Cristóbal Crespi de Valldaura, gran admirador de Nieremberg. El rector padre Diego de Celada publicó la carta necrológica el 2 de junio de ese mismo año: *Carta del Padre Diego de Celada Rector del Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid, para los Superiores, y Religiosos de la Compañía de Iesus desta Prouincia, sobre la muerte, y virtudes del Padre Iuan Eusebio Nieremberg de la Compañía de Iesus*. RAH 9/3584, n. 26, 272r-281v.

[55] Sus primeras biografías están llenas de anécdotas acerca de las mortificaciones y penitencias que marcaron su existencia temperada, alusiones, por otro lado, muy habituales en este tipo de relatos hagiográficos. Una de estas historias hace referencia a su cama, verdadero trampantojo barroco. Según relata Celada en su carta necrológica: «El sueño no se puede decir, que le tomaba, sino que le padecía,

se reducían a «dos estampas de papel, una de Cristo crucificado, y otra de su Santísima Madre, una mesa de pino vieja, un banquillo que le servía de cama, y una o dos sillejas de costillas para los que iban a comunicarle».<sup>56</sup> Su afán por llevar una vida retirada se refleja en el hecho de que tomara aposento en la parte más alejada de la casa, «a cuatrocientos y más pasos de la portería», donde «vivía como en soledad del yermo, entregándose todo a la contemplación y lección y al estudio de los libros».<sup>57</sup> Las diferentes imágenes que se conservan de él nos muestran un individuo de rostro enjuto y aspecto melancólico. [Figs. 2-3]

Con todo, a pesar de esta imagen de religioso retirado de la vida pública, Nieremberg fue un personaje conocido y gozó de gran prestigio. Así, por ejemplo, en el «Índice de los ingenios de Madrid», publicado como apéndice en su miscelánea *Para todos*, Juan Pérez de Montalbán se refiere a Nieremberg en los siguientes términos: «El Padre Iuan Eusebio Nieremberg, de la Compañía de Iesus, Varon eminentissimo en todas las ciencias, y que aora està leyendo la Catedra de historia Natural en los estudios Reales del Colegio desta Corte, publicò en Romance y Latin diez libros, que son Obras y dias, Curiosa Filosofia, Vida de san Ignacio de Loyola, Instituto de la Compañía, Aficiô y amor a Iesus, de Arte voluntatism de Adoracione in spiritu, el Sigalion, historia Panegirica Trium martyrum Societatis IESV; y el vltimo de historia Naturae peregrinae».<sup>58</sup> Francisco de Quevedo se refirió a nuestro autor como «el eruditísimo, muy ejemplar y piadoso padre Joan Eusebio Nieremberg».<sup>59</sup>

Su fama se debió sobre todo a las numerosas obras de temática religiosa que publicó.<sup>60</sup> Nieremberg fue un escritor muy prolífico, tanto en latín como en castellano. Y sobre todo fue un autor muy leído en su época, como pone de manifiesto el gran número de reediciones que se hicieron de algunas de sus obras. Es un dato bien conocido: *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, y crisol de desengaños* (Madrid, 1640), su libro

---

poque era solo el tiempo, que ya el peso del cuerpo mortal, y trabajado con sus tareas continuas, no se podia resistir: era quando mas, de dos, o tres horas, y estas, o reclinado sobre vn vanquillo, o en vn corcho, porque de la cama nunca vsó, sino en tiempo de enfermedad: y la primera noticia que se tuuo desta costumbre santa, fue con ocasion de auerle dado vn accidente: porque le mandaron, que se acostasse, y porque no se aduirtiesse, en que ni tenia sabanas, ni mas que vn mal colchoncillo, que seruia a la apariencia, a toda priessa se metio entre dos mantas, como que estaua en cama hecha; pero echose de ver la disimulacion forçosamente, y sintiolo tanto, porque le obligaron por aquel tiempo a dormir en cama, quanto porque le auia descubierto que no la tenia». Celada 1658, 274v-275r.

[56] Andrade 1666, p. 23. Acerca de las sillas, continúa Alonso de Andrade, «las conservó siempre, de que no poco se edificaban los grandes señores y los Prelados que le visitaban y se sentaban en ellas, diciendo que aquellas eran las que usaban los primeros Padres que fundaron la Compañía, y que se holgaban de ver que perseverasen en ella». Más adelante haremos referencia a otra silla muy diferente, la de Juan de Espina.

[57] Andrade 1666, p. 16.

[58] Juan Pérez de Montalbán, *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidas en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*. Madrid: Imprenta del Reino, 1632, p. 343v. Agradezco a Hélène Tropic esta información.

[59] Francisco de Quevedo, *Obras Completas*. Editado por Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1986, vol. VI, pp. 1472-1473.

[60] Ver Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, 1958, vol. XI, pp. 39-59 (190596-191104); C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. 12 vols. Bruxelles: Oscar Schepens, 1890, vol. V, pp. 1726-1766; vol. IX, pp. 720-721; vol. XII, pp. 1166-1167.



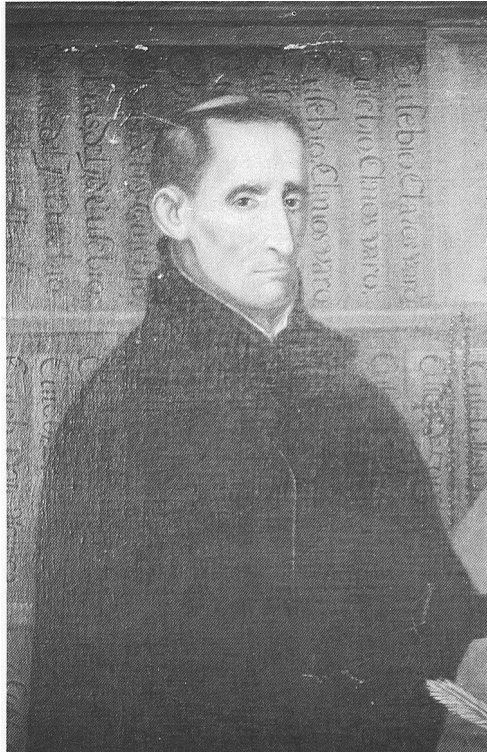


Fig. 2. Anónimo. *Juan Eusebio Nieremberg*. Biblioteca Nacional de Madrid



Fig. 3. V. Guigon, *Juan Eusebio Nieremberg*. Biblioteca Nacional de Madrid

más representativo, tuvo más de cincuenta ediciones en castellano, y fue traducido a numerosos idiomas, incluidos el árabe y el guaraní.<sup>61</sup>

Entre sus obras más importantes destacan *De Arte Voluntatis libri sex* (Lyon, 1631), *Del aprecio y estima de la gracia divina* (Madrid, 1638) o la ya mencionada *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Pero, en realidad, el repertorio de escritos religiosos de Nieremberg es mucho más amplio, y entre sus publicaciones encontramos obras de exégesis bíblica, manuales de catecismo, textos devocionales, epistolarios, tratados de teología marial, e incluso un breve compendio de poesía emblemática.<sup>62</sup> Nieremberg fue, además, un habilidoso recopilador de citas bíblicas y textos patrísticos. Asimismo, se encargó de redactar los cuatro primeros volúmenes de la serie *Varones ilustres de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1643-1647).<sup>63</sup> Y fue muy célebre su traducción de la obra de Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, reeditada en numerosas ocasiones.<sup>64</sup>

Ahora bien, ¿quién era Nieremberg a finales de la década de 1620? ¿Cuáles eran sus credenciales para ser elegido responsable de una cátedra como la de historia natural, en una institución que aspiraba a convertirse en un centro intelectual de prestigio?

## 2. 3 Nieremberg y el conocimiento natural

Por las referencias que nos han llegado sobre él, que aluden invariablemente a su gran erudición, y el conocimiento que tenemos acerca de su formación y sus hábitos de vida, podemos pensar que Nieremberg fue un ejemplo más del estudioso formado en la tradición libresca, experto en identificar, extraer y combinar información proveniente de las más diversas fuentes textuales. Como ya se ha indicado, los memoriales le describen como «muy bien philosopho y teólogo de gran lección y erudición y universalismo en todas facultades y lenguas».

Por otra parte, la historia natural del primer tercio de siglo continuaba siendo, en gran medida, un campo de conocimiento dominado por la tradición textual.<sup>65</sup> Un saber basado en la reelaboración renacentista de compendios clásicos y medievales de autoridades como Aristóteles, Teofrasto o Plinio, pero que también se nutría -especialmente a partir

---

[61] La versión en árabe es de 1733-1734. La versión en guaraní es de 1705. Palau 1958, Vol. XI, p. 51.

[62] *Gnomoglyphica*, obra incluida en el libro *Stromata Sacrae Scripturae* (Lyon, 1642). Sobre esta obra ver Mario Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1975, pp. 436-437.

[63] Palau 1958, pp. 55-56.

[64] Sommervogel 1890, vol. V, pp. 1758-1762.

[65] Brian W. Ogilvie, «The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload». *Journal of the History of Ideas* 64, nº. 1 (Enero 2003): 29-40 y, sobre todo, *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2006. Ver también títulos fundamentales sobre esta cuestión, como Anthony Grafton, *Defenders of the text. The traditions of scholarship in an age of science, 1450-1800*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994; Anthony Grafton y Nancy Siraisi, eds. *Natural particulars. Nature and the disciplines in Renaissance Europe*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999; Marina Frasca-Spada y Nick Jardine, eds. *Books and the sciences in history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; Gianna Pomata y Nancy G Siraisi, eds. *Historia. Empiricism and erudition in early modern Europe*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.



de la expansión del comercio a escala global y el auge de los viajes de exploración- de relatos y descripciones a cargo de viajeros, comerciantes, misioneros y otros informantes con intereses naturalistas.<sup>66</sup> No resulta extraño, por tanto, que un estudioso formado en esta tradición libresca, experto en cuestiones como la filosofía y la filología clásicas o la exégesis bíblica, como demostró ser Nieremberg, constituyese un candidato legítimo para afrontar una tarea como la de *leer*, en sus dos sentidos, la historia natural.

A este respecto, un breve comentario del propio Nieremberg parece indicar que la idea de dedicarse al estudio de esta disciplina fue menos el resultado de un gusto personal por estos temas que la consecuencia de una orden de sus superiores; y, aún así, señala, ello no fue motivo de tensión entre sus intereses intelectuales sino más bien de afinidad, de acercamiento.

Confieso, que quando me divertio la obediencia a esta Filosofia, no entendi la avia de agradecer tanto la memoria, que me ha repetido de la grandeza divina. Con dada sacramento suyo obliga a levantar el pensamiento al cielo, celebrando a su Hazedor con tantos hymnos, y sacrificios de agradecimiento, admiracion, y alabança, quantas obras se conocen suyas. Esto, y la experiencia, y la licion de Autores de fê, y de mal acondicionada censura, me han hallanado a muchas cosas de que antes me reia, y tenia por cuento, y ahora respeto por mas autenticas, y en ellas a su Autor.<sup>67</sup>

Lo interesante del caso de Nieremberg es la manera en que tanto su labor como profesor de historia natural, como las obras de temática naturalista que escribió al hilo de sus investigaciones, a las que haremos referencia a continuación, no constituyeron una actividad aparte, inconexa, con respecto a su proyecto intelectual, dedicado, ya desde el principio, a cuestiones de carácter teológico, exegético o doctrinal.<sup>68</sup> Como han mostrado estudiosos de la ciencia jesuita como Rivka Feldhay, Steven J. Harris o Mordechai Feingold esta ligazón entre conocimiento y salvación constituiría un elemento característico de la cultura científica de la Compañía.<sup>69</sup> Es más, debemos preguntarnos hasta qué punto

---

[66] Sobre esta cuestión ver, sobre todo, Pamela H. Smith y Paula Findlen, eds. *Merchants & Marvels. Commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002.

[67] Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa y oculta filosofía. Primera y segunda parte de las maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. 3ª ed. Alcalá de Henares: Imprenta de María Fernández, 1649 [en adelante: *COF*], p. 3.

[68] Más adelante insistirá, como veremos, en la idea que el estudio de la naturaleza es sólo un paso previo, anterior a una investigación de mayor calado, dedicada al conocimiento de Dios. El siguiente pasaje recoge esta postura, aludiendo precisamente a los comienzos intelectuales de Nieremberg. «Ni yo he dedicado mi estilo a sólo la naturaleza. Bajo pensamiento fuera quedarme en la tierra. Villano entretenimiento en sólo la Filosofía natural. Primer cuidado me dio la moral, que llevó las primicias de mi pluma. Mayor la sobrenatural. A estos platos convido. Aquella en los libros de la arte de la voluntad, y en el de obras, y días traté no prolija, si bastantemente, y y dejándo ser mas provechosa, es a mi ver más delgada, y gustosa, aun en sola su especulación. Aquesta en el tratado de la vida divina, en los libros de adoración, en el de afición a Jesús, sin duda la más gustosa (claro está que sublime) Filosofía de todas es esta que endulzó Jesús, y marcó su Cruz». *COF*, pp. 368-369.

[69] Rivka Feldhay, «Knowledge and Salvation in Jesuit Culture». *Science in Context* 1 (1987): 195-213; Steven J. Harris, «Transposing the Merton Thesis: Apostolic Spirituality and the Establishment of the Jesuit Scientific Tradition». *Science in Context* 3 (1989): 29-67. Ver también Mordechai Feingold, ed. *The new science and Jesuit science. Seventeenth century perspectives*. Boston: Dordrecht, 2003; John O'Malley, ed. *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999 y *The Jesuits II: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006; Perla

puede considerarse *toda* la labor de Nieremberg al cargo de la cátedra de historia natural como una mera extensión, cualitativamente indistinta, de sus actividades e intereses teológicos.

Probemos a dar respuesta a esta pregunta examinando una parte de la producción literaria de Nieremberg relativamente poco estudiada, no ya dentro del ámbito de los estudios de la ciencia, sino en el conjunto de trabajos dedicados a su vida y su obra: los libros que escribió sobre cuestiones y fenómenos relativos al mundo natural.<sup>70</sup> Aunque varios libros de Nieremberg contienen alusiones a cuestiones de historia o filosofía natural, las obras dedicadas específicamente a estos temas pueden reducirse a cuatro.

Por un lado tenemos las obras publicadas en castellano. En primer lugar, la ya mencionada *Prolusión a la doctrina y historia natural* (1629), que recoge, según decíamos, la lección inaugural de Nieremberg en los Reales Estudios. Del año 1630 es la primera edición de *Curiosa filosofía, y tesoro de maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, cuya segunda parte, *Oculto filosofía*, aparecería publicada en 1633.<sup>71</sup> Ambos libros fueron reeditados varias veces, por separado, o en un solo volumen, con algunos añadidos: *Del nuevo misterio de la piedra imán* y *Volcanes maravillosos*.<sup>72</sup>

Tanto *Prolusión* como los dos libros que forman *Curiosa y oculto filosofía* constituyen un corpus con cierta unidad. De hecho, la *Prolusión* fue reimpressa como un apéndice en ediciones posteriores de *Curiosa filosofía* y *Curiosa y oculto filosofía*.<sup>73</sup> En el prólogo a esta reimpresión posterior, Nieremberg justifica de esta forma la inclusión del texto:

Porque en varias partes de mi curiosa Filosofia, y también de la oculta me remito al discurso cerca de la historia de animales, con que principié la Teorica de la naturaleza, le he querido representar aqui, porque antes le encuentre, que le busque el curioso. Allegase a esto que el argumento no es de semejante, toca mucho de curiosidad, mucho de lo oculto de la naturaleza, con no poca ilustracion de lo que sobre el artificio del mundo en libro competente Filosofamos.<sup>74</sup>

No sólo el texto de la *Prolusión* haría referencia directa al material expuesto en las clases. En gran medida, *Curiosa y oculto filosofía* constituye la versión impresa de muchos de los temas tratados por Nieremberg en sus lecciones de los Reales Estudios, como indica

---

Chinchilla y Antonella Romano, eds. *Escrituras de la modernidad. Los Jesuitas: entre cultura retórica y cultura científica*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.

[70] Didier alude puntualmente a ellas en su libro. Otros autores más recientes, cuyos trabajos citaremos a medida que avance nuestra exposición, sí los han estudiado con algo más de detalle, aunque no de manera sistemática.

[71] *Oculto filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas, artificio de la naturaleza y noticia natural del mundo: y segunda parte de la Curiosa Filosofia*. Madrid, Imprenta del Reino, 1633 [fecha tomada de la tasa].

[72] A lo largo de estas páginas haremos alusión tanto a las ediciones por separado (*Curiosa filosofía*, *Oculto filosofía*) como a las ediciones conjuntas (*Curiosa y oculto filosofía*). En la mayoría de los casos citaremos de la edición conjunta de 1649. Los títulos de los textos breves añadidos varían en algunas ediciones anteriores a esta de 1649.

[73] *COF*, pp. 370-397.

[74] *Ibidem*, p. 371.

el propio autor al comienzo de *Curiosa filosofia*, en la breve introducción incluida en el Libro I.

Yo me contentaba con satisfacer a mi pecho, y a los pocos que me auian oido estos milagros naturales, no por eso menores por ser mas ordinarios, ò forçolos, y compilar en lengua Latina una historia mayor de la naturaleza, en que recojo y examino sus mas extraordinarias obras, y no publicadas, ni reconocidas marauillas. Mas los ruegos de muchos en algunos llegauan a importunidades; el gusto de los mas, el imperio de otros, y [fino] respeto, me reducieron a que permitiese comunicar, aunque fuesse en lengua vulgar, aquestas questiones naturales, como las auia leído, para que a todos cupiesse parte de conocimiento y admiracion de la naturaleza, y su Autor, si ha de resultar de aquí algun mayor reconocimiento suyo, mas interessarè, que de la satisfacion que a los curiosos y eruditos podrè dar, y serà bastante premio del diuertimiento de otros estudios y ocupaciones en que la inclinacion y estudio antiguo me auia empeñado, y a que me restituire no sin ganancia.<sup>75</sup>

La cita es significativa por varias razones. Por un lado, recoge, sin eufemismos, uno de los problemas más graves con los que se enfrentaron los nuevos Reales Estudios en tanto que institución educativa: la falta de interés del alumnado y, sobre todo, la falta de alumnado. La dimensión pública, pedagógica, de una cátedra como la de Nieremberg, sus lecciones, parece relegada a un segundo plano, pues lo que prima es el producto escrito, el texto, el libro, fruto de un ejercicio intelectual personal, privado, destinado a convertirse en un objeto de disfrute intelectual igualmente personal y privado. Por otro lado, vemos de nuevo reflejada la idea de que el verdadero interés de Nieremberg no era el estudio de la naturaleza en sí mismo, considerado aquí como una distracción, sino el estudio de la naturaleza como medio para alcanzar a Dios. Una idea que vertebra toda su producción naturalista, como veremos, y que nos da la clave para entender el tipo de historia natural que se debió practicar en los Reales Estudios durante los años en que Nieremberg ocupó su cátedra.

El cuarto libro que nos falta por mencionar es esa «historia mayor de la naturaleza» escrita en latín a la que aludía Nieremberg en el párrafo anterior: la *Historia naturae, maxime peregrinae*, publicada en Amberes en el año 1635.<sup>76</sup> La fecha de publicación, 1635, puede resultar algo engañosa. En realidad, *Historia naturae* debió terminarse de redactar mucho antes: la aprobación es del 18 de febrero de 1632, y el propio Nieremberg, al final del libro, menciona el año 1631 como «el año en que concluyo estos comentarios o notas».<sup>77</sup> Por lo tanto, como sugiere el pasaje arriba citado, se trata de una obra relativamente temprana, resultado, como las tres mencionadas, de sus primeros esfuerzos intelectuales al cargo de la cátedra de historia natural. Es más, las numerosas correspondencias entre los textos en castellano y en latín parecen indicar que tanto *Prolusión* y *Curiosa y oculta filosofia* como *Historia naturae* provienen de los mismos materiales recopilados por Nieremberg

---

[75] *Ibidem*, p. 4.

[76] *Historia naturae maxime peregrinae*. Antuerpiae: Ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1635 [en adelante, abreviada como *HN* en las notas]. A lo largo de esta tesis seguiremos la numeración de la edición original, empleando para las citas el texto de la traducción al castellano realizada por Avelino Domínguez y Florentino Fernández para el proyecto de edición de *Historia naturae* dirigido por Juan Pimentel en colaboración con Domingo Ledezma (Wheaton College). Agradecemos enormemente a Juan Pimentel el habernos facilitado una copia de esta traducción aún inédita.

[77] *Ibidem*, p. 386.

durante la fase preparatoria de su cátedra.<sup>78</sup>

Nos encontramos, por tanto, ante cuatro obras que son el resultado de una actividad muy intensa, desarrollada en un periodo de tiempo relativamente breve. Ello nos da una idea aproximada del momento de mayor dedicación de Nieremberg a temas científicos, si no tenemos en cuenta, claro está, su prolongada labor como profesor: entre finales de la década de 1620 y principios de la década siguiente.

¿Cuáles son los rasgos principales que caracterizarían el trabajo naturalista de Nieremberg? ¿En qué consiste, según él, la naturaleza y su estudio? ¿Cuáles son los objetivos de su filosofía natural? Al inicio de *Curiosa filosofia* Nieremberg aporta algunas ideas reveladoras acerca de lo que debería constituir, según su enfoque, el conocimiento del mundo natural. Escribe, primero -en un comienzo que tiene aires de admonición moral- acerca del deseo humano, caracterizándolo como un ansia, una codicia, que no se satisface.<sup>79</sup> Este ansia, indica Nieremberg, puede afectar negativamente, puede llegar a desvirtuar, lo que él denomina «la codicia mas pura y disculpada, y aun gloriosa, y noble, que es la de saber, tan natural a todos».<sup>80</sup> Señala, por ejemplo, cómo aquello que se escapa a nuestro conocimiento, aquello que desafía nuestras ansias de saber, se convierte en el objeto máspreciado de nuestro intelecto. Y, al mismo tiempo, habla de lo poco que nos admira algo una vez que deja de ser desconocido, hasta el punto que se prefiere una fábula, una mentira, aunque sean reconocidas como tales, antes que la verdad.<sup>81</sup> La admiración -«que allí es mayor donde se ignora mas»-constituye, en este sentido, «el sabor del pensamiento y la sal del entendimiento».<sup>82</sup>

Por ser «de quien mas es lo que se ignora que lo que se sabe, y no se sabe mucho», Dios

---

[78] Esta idea ha sido señalada también por John Slater, en un trabajo donde compara el texto de *Prolusión* con otra obra temprana de Nieremberg, *Sigalion, sive sapientia mythica* (Madrid, Imprenta del Reino, 1629). Ver «Fables of communication: the rhetoric of investigative methodology and Golden Age literature». En *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica*, editado por Víctor Navarro y William Eamon. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007, pp. 213-215.

[79] «El mayor açar, que tiene la dicha humana, es su deseo, que aun a si mismo no se satisface, no le entra en gusto la prosperidad, que negoció con ansias; la misma codicia, que la saçonó la pretensión, dessabre, y esparce en la possession acibar. Las mas vezes nada nos contenta menos, que lo que antes mucho codiciamos: castigase a si mismo por su inquietud nuestro apetito, el nos venga de las injurias que nos haze, que ya deuieramos tener ojeriza, por lo menos miedo a nuestros deseos, pues aun nos disgustan quando mas buscan nuestro gusto». *COF*, p. 1.

[80] *Ibidem*, p. 1. Más adelante haremos referencia a la relación entre el ansia por conocer y el tema de la curiosidad y la maravilla.

[81] «Varias vezes me he admirado, como siendo la verdad del objeto del entendimiento, se satisfaga tampoco della, que ò le acede, ò le empalague. [...] Lo que mas es, que aun las verdades de paz, y por si inocentes, no las festeje nuestro ingenio, no reciba con la apacibilidad y fiestas, que a vna fabula y mentira, aun descubierto su rostro. Deseando la curiosidad saber con ser la sabiduria de la verdad solamente, gusta mas de vn chiste, y nouela (quiza tiene prescripcion el vicio destos tiempos) y en la studiosidad de ciencias se va mas de grado tras lo que no alcança; y declina de buena gana a las menos ciertas, hasta llegar a corromper las artes antiguas, o inventar de nuevo supersticiosas, con injurias de las ciencias naturales, a cuya imitacion ha contrahecho muchas nada lícitas. Al fin se gusta mas de vn engaño, una inorancia, ò verisimilitud, que de la verdad, a quien reuerenciamos menos que al vulto muerto, y a la estatua suya». *COF*, pp. 1-2.

[82] *Ibidem*, p. 2.

representa para Nieremberg el objeto máspreciado de nuestro conocimiento.<sup>83</sup> Ahora bien, como Dios nos dio una copia de sí mismo en la naturaleza, «prendandonos en ella su grandeza, y abreviando como en cifra su incomprehensibilidad», el estudio de la naturaleza se presenta como una vía alternativa para acometer la tarea de conocer a Dios. Es por esto, argumenta Nieremberg, que «despues de la divina las mas sabrosa y regalada contemplacion; y por dezirlo assi la mas divina, es esta de la naturaleza, cuyas obras, y milagros tuuieron muchos por mentira, haziendo a su grandeza argumento de falsedad, confundiendo inconsideradamente lo admirable con lo mentiroso».<sup>84</sup>

Uno de los objetivos de su filosofía natural, por tanto, es profundizar en el estudio de la naturaleza para demostrar que por admirables que parezcan sus fenómenos no son invenciones, no son «fábulas» que no merezcan credibilidad. La intención de Nieremberg al respecto de la naturaleza es «acrisolarla de su infamia, y transformarla en su respeto pues son sus obras tan admirables, que merezcan padecer este agrauio de pasar por fabulas».<sup>85</sup> Es decir, se interesa por explorar los elementos más admirables porque son los que más despiertan nuestras ansias de conocer y, al mismo tiempo, son los que mejor reflejan la impronta divina en la naturaleza. La filosofía natural se convierte así en un ejercicio de acercamiento a la figura de Dios y exaltación de su grandeza como creador de una obra maravillosa. «Para este fin criò Dios la naturaleza, cuyas obras son su toga y purpura; por ellas le diuisamos, por ellas le veneramos, y assi debian tener mucho de admirables, mucho de increibles, mucho de ignoradas, que aun lo que certifica la razon mirando a su causa, niega la admiracion considerando su efeto».<sup>86</sup>

De esta manera queda justificado el enfoque que va a caracterizar una obra como *Curiosa y oculta filosofia*, amalgama de fenómenos curiosos y raros:

Esto he querido aduertir para credito de lo que dixere, y encomendar su gusto y verdad, por recoger en estas questiones naturales lo mas raros misterios de la naturaleza, y descerrajado sus mas guardados tesoros; porque como la hizo su Autor para ser conocida, y admirado en ella era menester fuessen admirables y cerca de impossibles sus obras. Pero por eso no menos verdaderos tienen este aire, y viso de Dios, que con no aver cosa mas admirable, no ay cosa de mas verdad. De aquí nace el gusto de su consideracion, porque ansi como no ay cosa mas dulce al entendimiento, ni que mas le arme, que el ser diuino, ansi no tiene otra cosa mas gustosa, que la que de cerca le señala y retrata.<sup>87</sup>

El planteamiento es exactamente el mismo en *Historia naturae*. «¿Dónde puede darse a conocer Dios mejor y el hombre conocerlo mejor que a través de las ciencias naturales?», se preguntará en el Libro I, donde retoma ideas ya presentadas en *Prolusión*, acerca de la dignidad de esta filosofía, la fama de algunos de sus practicantes -incluidos numerosos reyes, «que aliviaron la carga del cetro con la ligereza de la pluma»- o el detalle de Dios

---

[83] *Ibidem*.

[84] *Ibidem*.

[85] *COF*, p. 3.

[86] *Ibidem*, p. 2.

[87] *Ibidem*, p. 3.



como su primer maestro.<sup>88</sup> Así, escribirá, «el estudio de la naturaleza viva forma parte de la filosofía, hasta el punto que, en cierto modo, la abarca por completo».<sup>89</sup> El estudio de la naturaleza queda, en definitiva, legitimado, así como la propia disciplina de la historia natural:

Con ninguna otra ayuda la naturaleza o la inteligencia con su perspicacia han podido explicar más claramente la dignidad humana y el favor divino que con la observación de los seres animados; dejando aparte la teología, es ésta la más importante de todas las ciencias: ninguna hay más extensa, más sobresaliente, más satisfactoria, más segura, más útil y, me atrevo a decirlo, más divina.<sup>90</sup>

Ahora bien, ¿qué entiende Nieremberg por «naturaleza viva»? ¿Qué constituye para él ese mundo natural que propone conocer?<sup>91</sup> La naturaleza según Nieremberg, por encima de todo, es un reflejo de la grandeza divina. «No tuuo Dios embidia quando hizo el mundo», escribe citando a Platón, y, en consecuencia, «no reparó hazer las cosas grandes y buenas, y con su marca de admiracion, ni se desdeñò de ver en ellas su estampa».<sup>92</sup> Todo en ella revela, y celebra, la acción creadora de Dios, desde la armonía de los cielos hasta la forma y comportamiento de los animales.<sup>93</sup> Dios es causa de su grandeza -«una imagen de tan gran cosa, no ha de ser cosa pequeña; con grandeza, con magestad salio de los brazos de su Padre y Criador»<sup>94</sup>-, y razón de su admiración -«si te fijas en lo que se cuenta, es admirable; si miras al autor, creíble»-, puesto que, añade Nieremberg, «muchas cosas deben admirarse porque vemos los hechos; cesaría la admiración si viéramos al que las hace».<sup>95</sup> Dicho de otro modo, su interés reside menos en lo que constituye como obra creada, que en la realidad hacia la que apunta. «Admiro la excelencia y perfección de la naturaleza, escribe Nieremberg, porque más allá de ella anuncian otra excelencia, otra naturaleza superior». Y añade:

El mundo natural no quiere protagonismo, sino que en sí y por sí nos presenta al autor de tan gran obra teatral. El observador de la naturaleza debe ver en ella principalmente esto, que nos indica otra dirección y como con el gesto y el dedo nos señala hacia realidades más importantes. De ella nos debe agradar sobre todo que no quiere que nos detengamos en ella. Lo más bello y más artístico que hay en el mundo natural es este señalamiento de la divinidad.<sup>96</sup>

---

[88] *Ibidem*, p. 1.

[89] *Ibidem*, p. 2.

[90] *Ibidem*, p. 1.

[91] Para una introducción más general sobre el concepto de naturaleza en el periodo moderno, ver Lorraine Daston, «The Nature of Nature in Early Modern Europe». *Configurations* 6, nº. 2 (1998): 149-172. Sobre las diferentes tradiciones y concepciones del mundo natural en el contexto hispano, ver Francisco Garrote Pérez, *Pensamiento y naturaleza en España durante los siglos XVI y XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

[92] *COF*, p. 3.

[93] «Si observas la estructura de los animales, sumamente adecuada y acomodada a sus funciones, conocerás al artífice supremo, potentísimo y sapientísimo, que hizo lo que quiso y lo quiso con gran previsión». *HN*, p. 12.

[94] *COF*, p. 4.

[95] *HN*, pp. 10-11.

[96] *Ibidem*, p. 14. No deja de ser significativo el título de este capítulo: «Cómo debe reflexionarse sobre

El mundo natural, en definitiva, constituye para Nieremberg un reflejo del poder, de la sabiduría y de la bondad divinas. Y la filosofía natural, desde esta perspectiva, es concebida como «una perseverante vista de su Magestad, viendole copiado en sus obras, pues es la representación remedio de la presencia, y una vicaria de la vista».<sup>97</sup>

En sus textos Nieremberg también alude al mundo natural describiéndolo como una gran obra de arte creada por Dios.<sup>98</sup> «Lo mas admirable de la naturaleza parece que es lo que imita al arte», escribe, refiriéndose a lo que de artificioso, «sutil y delicado», tiene el mundo natural: su diseño, su «traza».<sup>99</sup> Señala Nieremberg cómo a la hora de contemplar y admirar la naturaleza sucede lo mismo que cuando se contempla una pintura: es fácil fijarse únicamente en los detalles, en la apariencia externa, e ignorar su «primor», su diseño oculto.<sup>100</sup> Pese a que reconoce que la apariencia externa del mundo, la «corteza», es de por sí digna de elogio -recuerda que es cometido del arte reproducirla, hasta el punto de que «tanto es mas admirable, quanto mejor la contrahaze»-, a Nieremberg le interesa el artificio velado del mundo: «no es lo mas maravilloso del mundo la inmensidad de esso Cielos, ni el numero de sus luces, ni el bulto de sus essencias, sino su ingenio, su traça, su armaçon, su orden, sus correspondencias».<sup>101</sup> En este sentido, insiste, «si el arte es naturaleza contrahecha, la naturaleza es arte natural, o diuina».<sup>102</sup>

Esta concepción de la realidad natural despierta mayor admiración, sugiere Nieremberg, si se considera a la naturaleza como un todo. El modo en que están trabados los elementos es lo que confiere al artificio del mundo su carácter único y admirable:

Assi passa, que aunque cada naturaleza tenga mucho que admirar; pero juntadas todas, viendo como assientan, y corresponden vnas con otras, armada ya esta estatua del mundo, este simulacro de Dios, es cosa de pasmar, y mucho mas quando se considera, que no solo todas en vna se eslaunauan, sino todas en todas, y cada vna, en todas, y todas en cada vna, respondiendose de mil modos, y en cada vna, y en todas está esmaltado vn bulto de Dios, vn rostro de su Artifice con diferentes visos de sus

---

hechos divinos partiendo de las realidades naturales».

[97] *COF*, p. 3.

[98] Esta idea se desarrolla sobre todo al comienzo de *Oculto Filosofia* y es retomada en algunos capítulos del Libro I de *Historia naturae*.

[99] *COF*, p. 277.

[100] «De pocos es conocer el primor de las cosas; verán muchos vna excelente obra de vn artifice raro, y lleuará los ojos de vnos el color fino; a estos agrada la variedad vistosa, gustarán otros mas de la grandeza desmedida. Abrá quien alabe la materia preciosa, apenas se hallará quien guste, y menos quien conozca donde esta el primor, y fantasia del arte, que suele esconderse en lo oscuro de vn borron, o lleuarse vn buen ayre, o deslumbrar vn amágo de afecto bien fingido» (*COF*, p. 277). En *Historia naturae* recoge un ejemplo similar: «Es propio de inexpertos detenerse en pequeñeces y bagatelas. Cuando Apeles presentaba sus cuadros a la contemplación popular, la plebe admiraba su excelente colorido, los tipos de vestidos, la elegancia del calzado y lo que primero se ofrecía a la vista; por el contrario, los expertos veían algún aspecto importante o el significado de su expresividad. Del mismo modo, en estos hermosísimos cuadros de la naturaleza los inexpertos se sienten atraídos por las primeras impresiones y los peritos no se fijan sino en ese gesto oculto e imperceptible, y en la significación divina que insinúa» (*HN*, pp. 14-15).

[101] *COF*, p. 277.

[102] *Ibidem*, p. 277.



perfecciones, que por todas partes se vee y lee, *Deus me fecit*.<sup>103</sup>

El mundo es concebido, por tanto, como un «ingenio», un «artificio», un «simulacro» creado por Dios, y el cometido de la filosofía natural consistirá, en gran medida, en ahondar en este artificio y desvelar su secreto. Una noción de naturaleza claramente heredada de la tradición neoplatónica, que en el caso de la filosofía de Nieremberg tiene un peso tan importante como la concepción aristotélico-escolástica.<sup>104</sup>

La idea clásica de la *scala naturae* -la «gran cadena del ser» siguiendo a Lovejoy- según la cual todos los elementos naturales están relacionados, «eslabonados», unos con otros, aparece continuamente en los textos de Nieremberg, especialmente en *Historia naturae*, donde se dice: «la naturaleza va ascendiendo paulatinamente y sin saltos, según una sucesión y como en una trama continua y siguiendo un curso ininterrumpido, lento y suave. No hay ningún corte, ninguna fractura, ninguna dispersión de formas. Están conectadas unas con otras, como dos anillos. Y esta cadena de oro rodea el universo».<sup>105</sup>

Aquí nos gustaría destacar una formulación menos precisa -si bien no desprovista de elementos de gran lirismo- de esta idea, en la descripción que hace Nieremberg del mundo como un «laberinto poético».<sup>106</sup> «Plotino llamó al mundo Poesía de Dios», escribe en *Ocultia filosofia*. «Yo añado, que este Poema es como vn laberinto, que por todas partes se lee, y haze sentido, y dicta a su Autor.»<sup>107</sup> Nieremberg recuerda una serie de «artificios poéticos» escritos por autores clásicos, entre los que destaca el panegírico al emperador Constantino escrito por Porfirio Poeta, un texto «ingeniosísimo y sin igual», formado por diecisiete laberintos «artificiosísimos», en el que las alabanzas al César podían ser leídas de múltiples formas. Y propone:

Assi imagino yo al mundo ser vn Panegyrico de Dios con mil laberintos de sus excelencias, trabandose vnas naturalezas con otras, publicando por todas partes sus grandezas, aora se consideren por los grados genericos, aora por las diferencias vltimas, aora por sus propios, aora por sus accidentes; y de todas maneras haze su harmonia, y forman y componen algun Hymno Diuino. De tantas maneras merece la grandeza de Dios ser alabada, Su Magestad seruida, su Omnipotencia temida, su Sabiduria respetada, su Bondad amada, y todas sus infinitas perfecciones celebradas, de millones de mundos, y millones de vezes en cada mundo, y en cada criatura.<sup>108</sup>

---

[103] *Ibidem*, p. 285.

[104] Sobre el neoplatonismo en Nieremberg ver Didier 1976, especialmente los capítulos 4 y 13, y Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*. New York: Columbia University Press, 1947, vol. VII, pp. 330-333.

[105] *HN*, p. 29. Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge: Harvard University Press, 1964 [1936].

[106] *COF*, *Ocultia filosofia*, Libro 2, Cap. XI.

[107] *COF*, p. 286.

[108] *Ibidem*, p. 286. Más adelante haremos referencia, en relación con esto, a lo que William Ashworth Jr. ha denominado la «visión emblemática del mundo». Ver «Natural history and the emblematic world view». En *Reappraisals of the scientific revolution*, editado por David C. Lindberg y Robert S. Westman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 y «Emblematic natural history of the Renaissance». En *Cultures of natural history*, editado por Nicholas Jardine, J. A Secord, y E. C Spary. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 17-37.

Paralelamente, en consonancia con este principio neoplatónico de plenitud universal, Nieremberg concibe la naturaleza como un conjunto cerrado, sujeto a los designios de la providencia divina. Es el tema, fundamental en toda su obra, de la «dependencia de la naturaleza con la gracia».<sup>109</sup> «No es por si solo la naturaleza, à otro orden superior esta dedicada, según el se dispone, y padece sus mudanças, sus mejoras, y menguas».<sup>110</sup> En sus textos ofrece numerosos ejemplos de cómo los elementos naturales han respondido, a lo largo de la historia, a determinados propósitos divinos. Algunos de ellos, desde las olivas al agua de fuentes y ríos, por ejemplo, han sufrido modificaciones «por razón de dar materia para algunos Sacramentos». En otros casos, la naturaleza ha servido para anunciar sucesos o realizar advertencias.

Por último, siguiendo un criterio fuertemente arraigado en la tradición naturalista cristiana, Nieremberg describe la naturaleza como un libro, y la compara con el texto por excelencia, la Biblia.<sup>111</sup> «La naturaleza es una Escritura Sagrada, escrita con los propios dedos del Todopoderoso», defenderá, al explicar por qué la «literatura de los animales» fue objeto de estudio para tantos estudiosos de los textos sagrados.<sup>112</sup> Es más, añadirá, constituida por tantas letras, palabras o pensamientos como elementos naturales hay, la naturaleza es la «primera Escritura Sagrada». El filósofo natural, según Nieremberg, deberá acometer su estudio como el lector que se enfrenta a un texto escrito en un idioma extranjero: no bastará con leer sin comprender, será necesario adentrarse en el sentido de su composición y conocer el significado de sus partes.<sup>113</sup>

Un tercer aspecto que nos interesaría destacar de la labor naturalista de Nieremberg es el recurso a la admiración y a la curiosidad como un elemento característico de su enfoque naturalista.<sup>114</sup> En el Libro I de *Historia Naturae* Nieremberg ofrece un largo comentario sobre la curiosidad, en el que comienza resaltando, por encima de todo, sus aspectos más negativos.<sup>115</sup> La curiosidad humana, escribe, «fomenta sin selección el afán codicioso de saber», «disfraza de novedad todo lo ignorado» y «mientras se ocupa de lo superfluo,

---

[109] COF, p. 11.

[110] *Ibidem*.

[111] Un buen análisis de este tema tan amplio lo encontramos en Hans Blumenberg, *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000 y David R. Olson, *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: Gedisa, 1998.

[112] HN, p. 2.

[113] *Ibidem*, p. 15. «Será irrelevante y propio de un fisiólogo torpe ver estos elementos desnudos, vacíos de sentido y sin significado».

[114] Sobre el tema de la relación entre curiosidad, admiración y conocimiento en la Edad Moderna ver Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the order of nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998; Mary B. Campbell, *Wonder and science. Imagining worlds in early modern Europe*. Ithaca: Cornell University Press, 1999; Barbara Benedict, *Curiosity. A cultural history of early modern inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, 2001; Robert J. W. Evans y Alexander Marr, eds. *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*. Aldershot England: Ashgate, 2006. Sobre Nieremberg en particular, León Carlos Álvarez Santaló ofrece un análisis muy sugerente de la noción de «honesta curiosidad» aplicada a *Curiosa y oculta filosofía* en «El honesto ocio y la honesta curiosidad satisfechos: “La curiosa y la oculta filosofía” de Juan Eusebio Nieremberg (1630)». En *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*, editado por Francisco Núñez Roldán. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 137-168.

[115] Es un discurso muy similar al que abre *Curiosa filosofía*.

prescinde de lo útil y necesario». <sup>116</sup> Se trata de la idea de curiosidad concebida como inclinación estéril, inútil, que ya desde San Agustín había sido motivo de sospecha. Así, escribe Nieremberg: «Nosotros todo lo retorcemos, siempre tendemos a lo peor y el prurito de saber, que está orientado a la naturaleza y a Dios, lo dirigimos hacia metas sin sentido. Somos necios porque pretendemos saber; es decir, mientras buscamos remediar nuestra ignorancia y alcanzar conocimientos superfluos, o sea, inútiles, en esos momentos somos más ignorantes». <sup>117</sup> Y concluye con fina ironía: «No estoy provisto de una mirada tan sutil y perspicaz como para distinguir la ciencia inútil de la ignorancia». <sup>118</sup>

Ahora bien, no todo conocimiento es superfluo y estéril, y a modo de ejemplo, y justificación de su obra, nos presenta el estudio de la naturaleza y sus maravillas como un ejercicio fascinante y, al mismo tiempo, práctico.

Considero como un posible remedio para este adulterado e ignorante apetito de saber el divulgar los espectáculos de la naturaleza, abrir sus atrios adornados con tantas estatuas llenas de vida; aquí la curiosidad podrá pasearse con provecho, aquí el hambre de novedades se calmará saludablemente, saciándose y divirtiéndose. En una palabra, no seremos inútiles sabihondos. <sup>119</sup>

Nieremberg está convencido de que a través del estudio de la naturaleza, *maxime peregrinae*, «el placer se verá compensado con la utilidad», de modo que «la curiosidad será en esto tan provechosa y afortunada que ya no querremos excusarla, sino fomentarla». <sup>120</sup> La curiosidad, por tanto, deja de ser un obstáculo para el conocimiento, y se convierte en un estímulo para el ejercicio intelectual. «La fertilísima curiosidad, concluye Nieremberg, recorrerá todas las artes, todas las ciencias, todos los prodigios». <sup>121</sup>

Esta apuesta de Nieremberg por la curiosidad se concreta, indudablemente, en las numerosas alusiones que hay en su obra a lo raro y lo exótico, empezando por los títulos de sus libros. Su objetivo son los «hechos sorprendentes», aquellos cuya singularidad es fuente de admiración, y cuyo conocimiento se traduce en placer intelectual. «¿Qué puede proporcionar más placer que conocer lo que piensas que no puede existir?» <sup>122</sup> Pero el objetivo de Nieremberg va más allá de ofrecer una mera casuística. Su intención es explorar la difusa línea divisoria que separa lo verdadero de lo verosímil, lo asombroso de lo imposible; en definitiva, redibujar la frontera entre el dominio de la fe y el de la razón. <sup>123</sup> Nieremberg lo deja bien claro en sus textos:

---

[116] *HN*, p. 1. «En efecto, o bien nuestra mente previsora anda buscando por todas partes su felicidad en forma de algún conocimiento, pues considero que ese inquieto apetito de saber es lo mismo que el ansia innata de felicidad; o bien la naturaleza, absorta ante todo en sí misma, consciente y satisfecha de su belleza y creatividad, busca público al que agradar, que la contemplen, que la admiren, y para ello estimuló el ingenio humano».

[117] *HN*, p. 1.

[118] *Ibidem*.

[119] *Ibidem*.

[120] *Ibidem*.

[121] *HN*, p. 9.

[122] *Ibidem*, p. 5.

[123] Sobre esta cuestión ver Lorraine Daston, «Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern

La naturaleza ha dado a luz prodigios mayores de los que la razón suele aprobar. ¿En qué habría que admirarla si se acomodara en todo a la presunción humana? Es admirable porque se ha engalanado más allá de lo opinable: hace peligrar la fe, basa su majestad en la apariencia de mentira y, finalmente, sobrepasa lo creíble con la realidad.<sup>124</sup>

Nieremberg ofrece varias indicaciones acerca de cómo afrontar el hecho de que «mil mentiras pasen por verdades» o que «muchas verdades puedan parecer mentira». Por un lado, «no se debe estar sólo pendiente de lo probable, ni tomar por falso todo lo que no es verosímil. Una cosa es la verosimilitud y otra la verdad».<sup>125</sup> Por otro, «la regla que juzgo más prudente», escribe, «es que se crea poco, pero que no se estrañe todo, y que aya otro argumento de falsedad distinto de la admiracion, ó la peregrinidad».<sup>126</sup>

Esta última idea es particularmente relevante para el proyecto de su historia natural. De hecho, gran parte del argumento del Libro I de *Historia Naturae* está dedicado a mostrar cómo en el ámbito de los fenómenos naturales lo raro no está reñido con lo verdadero. «La admiración no debe ser un obstáculo a la verdad en los hechos naturales» es el título de uno de los capítulos, escrito «contra los incrédulos que se niegan obcecadamente a creer en los que exponen grandes prodigios o milagros de la naturaleza y los acusan de vanidad cuando publicaron sus observaciones».<sup>127</sup>

En el fondo late la tensión entre fe y admiración, que Nieremberg se interesa en explicitar: «Yerran los que por vnas mismas reglas miden la admiracion, y la fee: distintas consideraciones, distintas causas tienen, de la admiracion es el efecto sin respecto a la causa, de la fe a causa superior al efecto».<sup>128</sup> Aquí queda reflejado el doble objetivo de la filosofía natural de Nieremberg en lo que respecta a la curiosidad. Por un lado, buscar remedio, a través del estudio de casos curiosos, a la ignorancia, que a su vez es fundamento de la admiración.<sup>129</sup> Y, por otro lado, explorar, a través del recuento de historias raras, la «causa superior» de todo lo admirable: Dios.

## 2. 4 Las obras naturalistas de Nieremberg

Veamos, a continuación, de qué manera se desarrollan estas ideas en los textos de temática naturalista publicados por Nieremberg. Lejos de elaborar un análisis exhaustivo de todos sus escritos, en las siguientes páginas ofreceremos un repaso general a las tres obras que, a nuestro juicio, contienen lo más relevante de su aportación a la historia y a la filosofía

---

Europe». *Critical Inquiry* 18, n.º. 1 (Autumn 1991): 93-124.

[124] *HN*, p. 10.

[125] *Ibidem*, p. 10.

[126] *COF*, p. 97. «Muchas cosas seran inciertas, que no seran falsas; lo bueno es ser vno difícil en creer no fácil en desmentir: no se ha de negar todo lo nuevo solo a título de nuestra ignorancia».

[127] *HN*, p. 10.

[128] *COF*, p. 383

[129] *Ibidem*, p. 99. «Basa de la admiracion es la ignorancia, mientras esta fuere de mas tomo, mayor peso sustentará».

natural: *Prolusión a la doctrina y historia natural*, en primer lugar, *Curiosa y oculta filosofía* -en su edición conjunta-, y, por último, *Historia naturae*.<sup>130</sup>

#### 2. 4. 1 *Prolusión a la doctrina y historia natural*

*Prolusión* constituye, como ya se ha señalado, un resumen elaborado de la primera lección de Nieremberg en los Reales Estudios del Colegio Imperial. El objetivo principal del texto es mostrar, a través del despliegue de una amplia erudición y la mención de numerosos ejemplos -muchos de ellos basados en casos exóticos y hasta entonces desconocidos- el interés y la pertinencia de una cátedra sobre historia natural en la recién creada institución. «La grandeza desta Corte, escribe Nieremberg, la dignidad destos Estudios y nueva casa de Minerua, si alguna parte de erudicion y miembro de Filosofia desseaua, es principalmente este cuerpo y sustancia del conocimiento de la naturaleza, y mas principalmente de la animada, por donde daré principio a lo restante de la doctrina y historia natural».<sup>131</sup>

Nieremberg comienza su particular defensa del estudio de la naturaleza describiéndola como «la primera Filosofia del mundo en tiempo y dignidad».<sup>132</sup> En tiempo, puesto que su primer cultivador fue Adán, una vez que Dios -el «primer maestro de esta filosofía»- pusiera ante él, el «primer discípulo», a todos los animales. Y en dignidad, no sólo por esta referencia a Dios como primer maestro, sino también por alusión a la extensa nómina de personajes ilustres, incluidos reyes, que a lo largo de la historia se dedicaron a cultivar esta disciplina.<sup>133</sup> Una disciplina, añadirá, que es «corte de todas las ciencias», «porque assi como en las Cortes ay algo de todas partes, y a ellas concurren de todas las naciones, assi en este conocimiento de los animales ay algo de todas ciencias».<sup>134</sup>

Una vez explicitado el objetivo general del libro, un primer grupo de capítulos está dedicado a describir multitud de ejemplos que muestran cómo los animales reproducen todo tipo de fenómenos naturales, algunos de ellos insólitos: desde criaturas cuyas acciones se corresponden con el movimiento de los cielos, o el tránsito de los meses, los días y las horas, a animales que nacen de plantas, o son frutos de árboles, o generan en su interior minerales, metales u otras naturalezas.<sup>135</sup> La idea es presentar al lector una concepción de mundo natural según la cual todo fenómeno está relacionado, engarzado, con el fin de mostrar que tomando como punto de partida el estudio de la naturaleza animada es posible continuar investigando el resto de la realidad física; exactamente como se dispone a proceder Nieremberg con sus lecciones.

---

[130] Dado el carácter misceláneo de estas obras, nuestro repaso será necesariamente parcial. Son demasiados los casos, los detalles, a los que hace referencia Nieremberg, no siempre siguiendo una lógica determinada o un plan argumental concreto. En eso radica la complejidad, también el encanto, de este tipo de libros.

[131] *COF*, p. 372.

[132] *Ibidem*, p. 373.

[133] *Ibidem*, *Prolusión*, Cap. I.

[134] *COF*, p. 375. Antes escribe: «pues esta doctrina es tan sagrada, no será indigna de que la trate vn Theologo, y pues es Real, es digna se acordasse della vn Rey, pues por ella muchos se acordaron de otra cosa, y pues en ella hazen Cortes, y se encuentran todas las ciencias, que sea en la Corte».

[135] *COF*, *Prolusión*, Cap. II-X.

En un segundo grupo de capítulos, Nieremberg reúne información sobre animales cuyo comportamiento constituye un modelo de virtud.<sup>136</sup> «Es la naturaleza vn libro de Filosofia Moral, escribe, disputa de todas las virtudes y vicios en los animales».<sup>137</sup> El objetivo es mostrar que el mundo natural no constituye únicamente un trasunto del conjunto de los fenómenos físicos, sino que, además, es un muestrario de fenómenos de otro orden: social, metafísico, moral.

Por último, en la parte final del libro, e igualmente a través de numerosos casos extraídos del mundo natural, Nieremberg establece una serie de paralelismos entre el comportamiento de los animales y diferentes áreas del saber humano como la medicina, la jurisprudencia, la economía, la música o la arquitectura.<sup>138</sup> Se insiste, de nuevo, en la idea de caracterizar la historia natural como «corte» de todas las ciencias, con el fin de garantizar su legitimidad y sancionar su valor intelectual y académico.

«Por quanta variedad discurrirá alegre la curiosidad, por tantas ciencias, arte, milagros».<sup>139</sup> Nieremberg concluye la *Prolusión* haciendo referencia a los elementos de admiración y curiosidad que el estudio de la naturaleza revela. Unos elementos, eso sí, que no se quedan en mero disfrute, sino que sirven para dirigir la mirada hacia el artífice de tanta maravilla: Dios. «Quanto de mayor entretenimiento será ver tantos bultos de virtudes, estatuas de ciencias, simulacros de la sabiduría de Dios, no por humana mano labrados, sino por industria diuina, assentados en este Teatro de la naturaleza».<sup>140</sup>

Es un tema, el de la curiosidad y la admiración, característico del tipo de discurso y del estilo de filosofía natural que cultiva Nieremberg, como ya hemos señalado. «Lo cierto es que no todo lo admirable es mentira, ni todo lo inaudito falso»: este parece ser su punto de partida al respecto de las maravillas de la naturaleza, y el grado de interés y curiosidad que despiertan.<sup>141</sup> *Prolusión* contiene numerosas alusiones a fenómenos raros e insólitos, pero el interés de Nieremberg no radica tanto en la maravilla que estos eventos provocan sino en el modo en que incitan a conocer a Dios, medida y punto de fuga de todo lo admirable.

Esta idea queda especialmente enfatizada en el párrafo final del libro, donde Nieremberg precisa algo más los objetivos de su filosofía de la naturaleza. Comienza aludiendo a su intención de deleitar al lector con historias admirables, y reconoce la importancia del detalle crucial que diferencia su estudio del de los antiguos o sus recopiladores: el descubrimiento de un nuevo mundo lleno de especies novedosas.<sup>142</sup>

---

[136] *Ibidem*, Cap. XI-XV.

[137] *COF*, p. 386.

[138] *COF*, *Prolusión*, Cap. XVI-XXI.

[139] *COF*, p. 396.

[140] *Ibidem*.

[141] *Ibidem*, p. 383

[142] Sobre esta cuestión tan amplia ver, entre otros títulos, John H. Elliott, *The Old World and the New, 1492-1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970; Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 y *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1750-1900*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1982; Greenblatt, Stephen. *Maravillosas posesiones. El asombro ante el Nuevo Mundo*.



Yo el premio que deseo, no es recibir gran gusto, sino darle; para lo qual he alcançado vna dicha que los antiguos no tuuieron. Escusase Eliano, si a caso no dio tanto gusto con sus libros, de que el no podia hazer animales nuevos, ni hazer de cera otra naturaleza, y assi que no podia hazer mas, que dezir lo que pudo de los antiguos. Yo no quiero esta excusa, porque otro nuevo mundo se nos ha descubierto: en el ay animales nuevos milagros nuevos, a cuya curiosidad no perdonaré.<sup>143</sup>

No obstante, no será un gusto estéril -«seco, y sin uso»- ni una filosofía sin implicaciones prácticas. Entre las ventajas que menciona se incluyen ser «favor de la Medicina», o «ayuda de la Economica», pero también incitar al «conocimiento de Dios», asistir en la «declaracion de muchos lugares de Escritura», o constituir «materia para Oradores, y Predicadores».<sup>144</sup> Vemos, por tanto, ya reflejada, desde su primera publicación, la importante dimensión teológica-doctrinal que va a caracterizar la filosofía natural de Nieremberg, y que marcará el resto de su producción sobre esta materia.

Para finalizar, una curiosidad interesante de *Prolusión*, asociada directamente con el tema del Nuevo Mundo y sus novedades. Se trata de la mención que se hace en el texto a los materiales de la expedición científica a Nueva España que el médico Francisco Hernández, por encargo de Felipe II, llevó a cabo entre los años 1570 y 1577.<sup>145</sup> Habitualmente las referencias al uso por parte de Nieremberg de los materiales procedentes de la expedición hernandina se hacen a propósito de los extractos que aparecieron publicados, en 1635, en *Historia naturae*; y no sin motivo, pues la cantidad y la calidad de las citas reproducidas hicieron de este libro una de las vías más importantes de difusión de estos materiales, como veremos. En este sentido, localizar extractos, por breves que sean, en una obra anterior, publicada seis años antes, puede servir para conocer mejor no sólo el uso que se estaba haciendo de estos materiales en Madrid durante la década de 1620 sino, también, la propia labor de Nieremberg como recopilador de textos de temática naturalista.<sup>146</sup>

El caso más significativo entre los mencionados en *Prolusión* es el del colibrí, una criatura que fascina a Nieremberg por constituir un ejemplo, moderno, exótico, del tipo de muerte y resurrección que en la antigüedad se atribuía al ave Fénix.

---

Barcelona: Marbott, 2008 [1991]; Anthony Padgen, *European encounters with the New World. From Renaissance to Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1993; Raquel Álvarez, *La conquista de la naturaleza americana*. Madrid: CSIC, 1993; Karen Kupperman, ed, *America in European consciousness, 1493-1750*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

[143] *COF*, p. 397.

[144] *Ibidem*.

[145] Francisco Hernández, *Obras Completas*. Editado por Germán Somolinos d'Ardois. México, D. F: Universidad Nacional de México, 1960, Vol. I; Simon Varey *et al*, eds. *Searching for the secrets of nature. The life and works of Dr. Francisco Hernández y The Mexican Treasury. The Writings of Dr. Francisco Hernández*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. Aludiremos a esta expedición más adelante en el capítulo.

[146] Pensemos, por ejemplo, en la visita que el coleccionista y naturalista Cassiano dal Pozzo realizó a Madrid en el año 1626, durante la cual no sólo tuvo ocasión de observar de primera mano estos materiales sino también de obtener copias de algunos de ellos; acontecimiento que resultaría muy relevante para la edición posterior que la *Accademia dei Lincei* realizaría de los textos e imágenes hernandinas, como veremos más adelante.



Llaman los Indios Hoitziltotolt a vna aue no menos hermosa, y aseada en la variedad de sus colores, que delicada en su comida, que solo con lo puro de vnas flores se alimenta, y assi en marchitandose ellas se da por muerta, y para assegurar su vida busca los arboles mas empinados, y en lo alto dellos se claua con el pico, quedandose alli colgada, y al parecer muerta por espacio de mas de seis meses hasta que tornen sus flores, y entonces resucita, y se desenclaua de su tronco.<sup>147</sup>

Nieremberg no sólo menciona, entre elogios, la labor naturalista de Hernández, sino que reproduce extractos de la parte de sus manuscritos donde se describe esta criatura en cuestión.<sup>148</sup> Esta cita constituye, pues, la primera aparición impresa de los materiales hernandinos en un libro publicado en España.<sup>149</sup> Otros ejemplos basados en los materiales hernandinos son la «Serpiente iuana», que «guarda su cuaresma, ayunando muchos días continuos», la «Serpiente Teutlacontzauqui» [Teutlancotzauqui], que «se está un año sin comer», o el Aiotoehtl [Aiotochtli: ayotochtli; armadillo] y la víbora de cascabel, «bestias pestilenciales de la India», cuya relación es símbolo de la amistad.<sup>150</sup> Nieremberg dedica también especial atención a la *manucodiata*, o ave del paraíso, como emblema de la pobreza y de la primera bienaventuranza.<sup>151</sup> Aunque en este caso parece seguir únicamente las opiniones de Clusius, y no menciona la información recogida por Hernández en sus manuscritos, que sí citará posteriormente al referirse a este ave en *Curiosa filosofía* y en *Historia naturae*.<sup>152</sup>

*Prolusión* representa, en definitiva, el primero de los textos publicados por Nieremberg a raíz de sus investigaciones sobre historia natural, y en gran medida constituye la base legitimadora de los temas que tratará en obras posteriores así como de su labor académica en los Reales Estudios.

#### 2. 4. 2 *Curiosa y Oculta Filosofía*

Como ya se ha señalado, *Curiosa filosofía* y *Oculta filosofía* constituyen la «primera

---

[147] *COF*, p. 382.

[148] *Ibidem*.

[149] En la Universidad Complutense de Madrid se conserva una traducción al castellano de la selección de los materiales de Hernández realizada por Nardo Antonio Recchi, *Materia medicinal de la nueva España*, que se creía perdida. Ver al respecto: Miguel Figueroa-Saavedra, «Hallazgo de un manuscrito inédito del doctor Francisco Hernández: Materia medicinal de la Nueva España». *Relaciones. Revista de El Colegio de Michoacán* XXI, n.º. 81 (2000): 127-160 y «La materia medicinal de la Nueva España: indagaciones sobre su origen e historia». *Revista Española de Antropología Americana* 33 (2003): 133-155.

[150] *COF*, pp. 387-388.

[151] «Y porque no se echen menos virtudes mas Christianas, la pobreza Euangelica vemos estampada en la auezilla Apode, que no tiene cosa de la tierra, ni donde assentarse, ni reclinarse, ni en el suelo, ni en rama, ni vna piedra donde descansar, ni donde ponga sus hueuos; tanta pobreza tiene, que es menester que la hembra los ponga sobre las espaldas del macho, que tiene para este proposito acomodadas por la diligencia de la naturaleza apercebida. Y parece que aun en estas aues se representa el dicho de Christo, que de los pobres es el Reyno de los cielos; pues con ser tan pobres, que no tienen nada en la tierra, son señoras de lo alto, y como auezindadas entre los Astros, se remontan allá, andando siempre leuantadas a las nubes, donde nada las falta». *COF*, p. 388.

[152] *Ibidem*, pp. 388-389. *COF*, *Curiosa filosofía*, Libro I, Cap. XLII-XLIV; *HN*, Libro X, Cap. 13. Volveremos a referirnos al ave del paraíso más adelante en el capítulo *Preservación*.

y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales». En la edición conjunta el subtítulo del libro especifica: «Contienen historias muy notables. Averíguanse secretos, y problemas de la naturaleza, con filosofía nueva. Explícanse lugares dificultosos de Escritura. Obra muy útil, no sólo para los curiosos, sino para doctos escriturarios, filósofos, y médicos».<sup>153</sup>

### ***Curiosa Filosofía***

*Curiosa filosofía*, la primera parte, debió finalizarse durante la primera mitad de 1629, a tenor de las fechas de sus aprobaciones, julio y septiembre de este mismo año. La primera de estas aprobaciones, a cargo del protomédico Alonso Núñez, describe la obra en los siguientes términos:

«Por mandado de V. Alteza, he visto el libro de las Cuestiones naturales, y Curiosa Filosofía, compuesto por el P. Juan Eusebio Nieremberg de la Compañía de Jesús, y ultra de la mucha erudición, y cosas muy notables, dignas de salir a luz en Filosofía natural, que contiene, juzgo ser muy provechoso para los que desean saber secretos de naturaleza, y tener noticia de muchos problemas, y cosas naturales. Por lo cual se debe dar licencia para que se imprima, no teniendo cosa que contradiga a nuestra santa fe, ni a las buenas costumbres, y siendo tan curioso, y provechoso».

La obra está dividida en seis partes, o libros, dedicados cada uno a una «cuestión natural» en particular, aunque varias de estas partes tratan temas afines.

### **Libro I**

El primer libro está dedicado al tema de la mudanza de la naturaleza. En él Nieremberg se plantea si la realidad natural ha sufrido cambios desde la Creación; en sus palabras, si el mundo natural está «con la flor, y tan cabal hermosura, y con la misma lima que quando la acabaron las manos de su artifice, o si acaso con el tiempo se ha peruertido».<sup>154</sup>

La causa del cambio podría deberse, por un lado, a la desaparición de todos los miembros de una especie creada al principio del mundo, o, por otro lado, a la generación de una especie nueva en tiempos posteriores a la Creación. La primera causa le lleva a Nieremberg a recopilar una lista de animales, plantas o minerales de los que se tiene noticia por autores de la antigüedad pero que no se encontrarían en tiempos relativamente recientes: la púrpura, el cinamomo o las piedras especulares.<sup>155</sup> A la inversa, la segunda causa le lleva a mencionar ejemplos de seres o fenómenos nuevos, como es el caso de la aparición de nuevas estrellas en el cielo.<sup>156</sup> Nieremberg menciona algunos ejemplos de la Sagrada Escritura, donde parece indicarse que sí hubo mudanza. Alude, entre otros, a casos como el de los animales cuyas pieles sirvieron para vestir a Adán y Eva, sobre los que discute si

---

[153] Este subtítulo ya se incluía en las ediciones por separado de *Curiosa filosofía*.

[154] *COF*, p. 4.

[155] *Ibidem*, Libro 1, Cap. I-VII.

[156] *Ibidem*, Libro 1, Cap. IX-X.

necesariamente hubieron de perecer o no; o el del árbol de la vida, posiblemente extinto dado que el Diluvio acabó con el Paraíso.

Un caso interesante, sobre el que volveremos más adelante, es el de la granadilla, «matizada con todas las señales de la Pasión». No pudo haberse creado al principio del mundo puesto que el pecado de los primeros padres no se había producido aún.<sup>157</sup> La respuesta de Nieremberg, como en muchos otros ejemplos, es lo suficientemente ambigua como para no poner en cuestión la concordancia entre el plan divino y la naturaleza creada. Así, por un lado, propondrá que «de las naturalezas marcadas con sello de la Passion, se puede dezir, comprehendiendo Dios todo acontecimiento futuro, las esmaltò al principio del mundo con aquellas cifras de nuestras redencion, a què ya estaua dispuesto, en resbalando nuestro primer Padre, cuya ruina anteuió». Por otro lado, una respuesta alternativa es admitir «ser aquel matiz, y diuissa, solo mudança accidental».<sup>158</sup>

En todo caso, la postura de Nieremberg al respecto de la mudanza de la naturaleza es clara. No acepta que el mundo sea un monstruo «con algun mienbro menos ò sobrado, ni con menos naturalezas, ni con mas de aquellas con que fue aseado, y salio de la mano poderosa de su Criador».<sup>159</sup> A propósito de las especies que parecen haber desaparecido Nieremberg ofrece una explicación que condensa ideas de autores anteriores, principalmente San Agustín y Santo Tomás: Dios encomendó el cuidado de la naturaleza a una serie de ángeles custodios para que actuaran como guardas. No tanto de cada individuo particular, como indicaba San Agustín, como de cada especie, propone Nieremberg.<sup>160</sup> Así, por ejemplo, entre los cometidos de estos guardianes se incluyeron reunir todos los tipos de animales en el Arca de Noé, y, después del diluvio universal, devolverlos «a suelos conuenientes a sus ingenios».<sup>161</sup>

«Distinta cosa es perecer a perderse», concluirá<sup>162</sup>. La pérdida de especies que antaño se conocían y que no se encuentran en la actualidad es consecuencia de las actividades humanas, no un defecto de la naturaleza. El único caso que, Nieremberg concede, puede considerarse como desaparición de una especie es el del árbol de la vida, ya mencionado. Señala que no importa si se extinguió con el Diluvio, puesto que faltaba «el fin particular

---

[157] *Ibidem*, p. 8. «Lo mismo se podia dezir del animal de la isla de [Yambolo] marcado con una cruz muy perfeta; y del pez que algunos llaman Bruchete, que tiene en la cabeça las insignias de la Passion».

[158] *Ibidem*, p. 29.

[159] *Ibidem*.

[160] «Angeles assignò su autor, su dueño, su padre cuydadoso que cuydassen della, tantola quiso honrar por respeto del hombre, que aquellos espiritus leuantados que gozan de su vista les ocupò, en que como un pastor por sus ouejas, mirassen por las especies de las cosas. Cada elemento encargò a su intelligencia, cada especie de viuentes, y animales à su espiritu, que solicitassen, no pereziesse la que a cada uno cupo, no ay ningun genero de planta, y animal que no tenga su Angel de guarda, como dizen Origines, S. Augustin, Aretas, Andreas Cretense, y otros Padres: S. Augustin habla mas apretadamente, que parece que a cada particular, e indiuiduo, da su Angel Custodio; pero contentamonos de entenderse de cada especie. Fue tambien este sentimiento de Platon, que dixo, que los Dioses menores en que entendia los Angeles estauan entendiendo en la guarda de las naturalezas, cuidando cada uno de la suya, hallò tambien. Escolasticos que lo admiten». *COF*, p. 9.

[161] *COF*, p. 9.

[162] *Ibidem*.

para que fue criada, que fue el estado inmortal, y de inocencia».<sup>163</sup>

Por otro lado, Nieremberg no admite que después de la Creación fueran creadas especies nuevas: «Qvanto al otro punto de la nouedad de la naturaleza con substancias y especies distintas de las que al principio del mundo en su legitima creaciòn se formaron digo, que no auia menester el mundo apendices, ni añadiduras, ni con segunda lima componerse, ni assearse de nueuo; de vna vez salio perfeto de la mano Diuina, ya desde entonces cessò de criar nuevas essencias».<sup>164</sup> Aunque sí reconoce los cambios no sustanciales introducidos en la naturaleza por efecto del Diluvio y, sobre todo, como consecuencia del pecado original.<sup>165</sup>

Finaliza Nieremberg su argumento debatiendo si la naturaleza espiritual ha mudado o está sujeta a cambios como la material.<sup>166</sup> Plantea el problema preguntándose si puede darse el caso de que la naturaleza material tenga efectos sobre la naturaleza espiritual -«si naturalmente podrá vna naturaleza material mas que la espiritual, apremiandola, ahuyentandola, y afligiendola».<sup>167</sup> Algunos de los ejemplos que menciona son el fuego de infierno, que aflige a los espíritus, o el uso de sahumerios para ahuyentar demonios en las iglesias. En sus respuestas, Nieremberg parece sugerir que lo material no afecta a lo espiritual directamente, sino a través de instrumentos, mediatamente. Un ejemplo al que alude sería el uso, para espantar malos espíritus, de la planta Pentafileon (potentilla), pues su raíz, al ser cortada, muestra siempre la imagen de la cruz.<sup>168</sup>

Como conclusión a esta disquisición sobre el modo en que lo material se relaciona con lo espiritual, Nieremberg se pregunta por el tipo de virtud atribuida a los reyes de España, que los capacita para ahuyentar a los demonios.<sup>169</sup> Más que virtud natural, señala, probablemente se trate de «un favor del cielo».<sup>170</sup> Lo cual le lleva a plantear brevemente el tema de la «Profecía del Imperio de España», según la cual, del mismo modo en que Moisés fue elegido por Dios para gobernar el pueblo de Israel, el rey de España sería el «Príncipe del pueblo escogido» para «reducir y gobernar las Indias».<sup>171</sup> Como ha señalado Jorge Cañizares-Esguerra, esto explicaría la cantidad de referencias a lo demoníaco en

---

[163] COF, p. 24

[164] Ibidem, p. 25. Reconoce que se puede distinguir entre las sustancias «perfectas y originales», es decir, las que tuvieron su origen en la Creación, y otras naturalezas «más villanas, que no tienen nobleza de su origen cierta, sino que de varias causas, y horturas se fraguan». Estas segundas no tuvieron por qué crearse al principio del mundo (COF, p. 29). Es su manera de sugerir que Adán y Eva no tuvieron piojos, «ni otras savandijas semejantes», tema sobre el que volverá a discutir en *Historia naturae*, como señalaremos.

[165] «No la inmutò poco el pecado de Adan, abortando la tierra a cada passo abrojos, y espinas»; «El diluio no poco desformò al globo terrestre»; «Hanse trasegado muchas plantas, y animales de vn Reyno a otro, la vida de los hombres se ha resumido: los temples de las tierras se han alterado. No ay cosa mas cierta, mas constante, que la incostancia de las cosas en esta naturaleza ratera, y material». COF, p. 31.

[166] Su conclusión será que «no ha habido en ella novedad física ni real». COF, p. 39.

[167] Ibidem, p. 32

[168] Ibidem, pp. 35-36.

[169] Sobre esta cuestión ver Fabián Alejandro Campagne, *Homo catholicus. Homo superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*. Madrid: Miño y Dávila, 2002.

[170] COF, p. 37.

[171] COF, *Curiosa filosofía*, Libro 1, Cap. LIII.

los relatos y noticias sobre el Nuevo Mundo: sabedores del cometido de España como defensora de la fe cristiana en estas tierras, los demonios, ocupantes desde antiguo de los territorios americanos, se opondrían firmemente al proyecto colonizador español, lo que daría lugar a fenómenos y sucesos extraños e insólitos.<sup>172</sup>

## Libro II

«Donde mas sutil y delicada se ha mostrado la naturaleza, y mas artificiosa es la imaginacion», escribe Nieremberg al comienzo del segundo libro de *Curiosa filosofia*. Por ello, continúa, «serà argumento gustoso, considerar sus milagros, sutil aueriguar sus causas, importante para otras materias de Filosofia, principalmente de los monstros, cuya resolucion en algunos puntos pende de la eficacia de la opinion, y fantasia».<sup>173</sup> Su planteamiento consistirá en enumerar los efectos maravillosos que se atribuyen a la imaginación y evaluar cuáles pueden considerarse verdaderos y cuáles falsos. Nieremberg avisa que no escatimarà en «extraordinarias historias y sucesos».

Los efectos atribuidos a la imaginación que enumera Nieremberg conforman el repertorio habitual en los textos que tratan sobre este tema: alterar y mover tanto el propio cuerpo como el ajeno; alterar la salud, causar dolencias; alterar la vida; afectar a los recién nacidos con marcas o deformidades; provocar partos múltiples y nacimientos monstruosos; producir milagros, etc.<sup>174</sup>

Nieremberg cita testimonios y sucesos extraídos de fuentes clásicas pero también menciona casos recientes, tanto de Europa como de otros lugares. Se preocupa de distinguir muy bien entre acciones propias de la imaginación y la fantasía, y los milagros de Dios o los engaños del demonio. No acepta, por ejemplo, que la fuerza de la imaginación provenga de los cielos. Tampoco tolera la idea de que la imaginación, más que las causas naturales, tenga poder sobre las cosas, como en el caso de las acciones a distancia.

En realidad, su planteamiento es bastante taxativo. Tras evaluar una serie de hipótesis y

---

[172] Sobre esta cuestión, ver Jorge Cañizares-Esguerra, *Puritan conquistadors. Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford: Stanford University Press, 2006, donde se presta atención al caso de Nieremberg.

[173] *COF*, pp. 39-40. Más información bibliográfica sobre el poder de la imaginación y la teratología en Daston y Park 1998 y Antonio Lafuente y Javier Moscoso, eds. *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Doce Calles, 2000.

[174] La lista de efectos constituye el primer capítulo del libro (*COF*, pp. 40-41). Más adelante, de manera menos sistemática, vuelve a enumerar estos y otros efectos: «A otros muchos efectos ocasiona la imaginacion, intercediendo las passiones del animo, y comunicacion de los humores, y espiritus, como son abortos, muertes de la criatura, enfermedades internas, y aun señales externas, y deformidades haciendo que vn miembro sea mas largo que otro: porque alborotados los espiritus, y humores, de tal modo se pueden reboluer, que hagan se encamine mas alimento, y aparato a vna parte que a otra: pueden hazer que vna parte quede por formar, causando con su abundancia, que la virtud formatriz por aquel lado se ahogue, y se impida; pueden manchar con alguna señal comprimiendo àzia aquella parte la sangre, ò melancolia, y colera. Y finalmente turbando la virtud formatriz pueden ocasionar varias monstruosidades en la criatura. Alteraciones, y qualidades diferentes a cada passo topamos, que las causa la opinion, y pensamiento intenso, mediando el apetito, el qual trae en pos de si la potencia motriz natural del coraçon que por si mueue arrebatadissimamente los espiritus y sangre, con el qual mouimiento en fria las partes de que los arredra, y calienta en las que los amontona» (*COF*, pp. 49-50).

teorías, desde los propuestas de Avicena a opiniones más recientes, como las de Marsilio Ficino, concluirá que la imaginación no es tanto causa como ocasión de tantos efectos maravillosos: «Y ansi por muy diferente senda juzgo se deue filosofar de las marauillas que causa la imaginacion, y es dezir que no es causa de ninguna si se toma la causa eficiente con rigor. Ocasion si, que puede ser de muchas marauillas, pero directo influxom y primera intencion a tan desacostumbradas obras no tiene».<sup>175</sup>

Uno de los problemas que más le interesa analizar partiendo de esta hipótesis es el de los efectos de la imaginación maternal.<sup>176</sup> «Infinitos son los efectos que se originan desta raiz, indica, y no poco ayudan las passiones a la imaginacion de la madre, que quanto mayor fuere el afecto juntado con la aprehension, el efecto es mas cierto, y casi de ordinario la acompaña alguna passion, ò tristeza, y temor, o de alegría».<sup>177</sup> Nieremberg presenta sus opiniones sobre el tema entrando en debate con las teorías de Thomas Fienus, profesor de medicina de la universidad de Lovaina, autor de obras como *De viribus imaginationis* (1608) o *De vi formatrice foetus liber* (1620).

Nieremberg discute también la cuestión de los nacimientos monstruosos, que ilustra con numerosos ejemplos. Muchos de estos partos, sostiene, no son producto de la imaginación, sino historias falsas basadas en mentiras, o, si se admite su verdad, efectos de magia supersticiosa.<sup>178</sup> En el caso de los partos múltiples, por ejemplo, Nieremberg niega que la imaginación pueda aumentar el número de criaturas concebidas. La fantasía, señala, tiene capacidad para alterar, pero no para engendrar.<sup>179</sup> Tampoco puede la imaginación transformar un feto humano en animal, aunque al nacer la apariencia sea de «bruto».<sup>180</sup> La imaginación puede por tanto transformar la apariencia, pero no la naturaleza.<sup>181</sup>

Asimismo, según comenta Nieremberg, la imaginación puede provocar enfermedades, o constituir en sí misma una enfermedad, como en el caso de la licantropía -menciona el caso de Nabucodonosor.<sup>182</sup> Pero también puede devolver la salud, y cita numerosas historias «graciosas» de enfermos curados por efectos de la imaginación.<sup>183</sup> El libro

---

[175] COF, pp. 44-45.

[176] COF, *Curiosa filosofía*, Libro 2, Cap. VII: «Como la imaginacion de la madre se imprime en lo que está en el vientre». Sobre esta cuestión, ver Javier Moscoso, «Teratología e imaginación maternal». *Dynamis* 16 (1996): 465-472 y «Los efectos de la imaginación: medicina, ciencia y sociedad en el siglo XVIII». *Asclepio* LIII, nº. 1 (2001): 141-171.

[177] COF, p. 50. Un detalle interesante: al tratar el tema del poder de la fantasía en el acto de la procreación, Nieremberg indica que también debe considerarse la imaginación paterna. «Esta fuerça de la fantasia en el acto de la generacion, no menos la tiene la imaginacion del padre, que de la madre: antes por ser causa propia eficiente, ò vnica entre las segundas, ò la principal, puede comunicar, y deriuar con mas fuerça su imagen. La ventaja que tiene la madre, por la qual su melancolia, y aprehension es mas ordinaria causa destas insolencias naturales, es porque posee por mucho tiempo al hijo en su vientre» (COF, p. 49).

[178] COF, p. 51.

[179] *Ibidem*, p. 53.

[180] *Ibidem*, p. 54.

[181] Sobre el cambio de sexo duda, pero cita ejemplos de cambio de sexo en vida. Menciona, en concreto, los casos de las santas virilizadas Santa Liberata y Santa Paula de Ávila. COF, p. 55 .

[182] *Ibidem*, p. 58.

[183] «Uno imaginaua que estaua muerto, y no le pudieron persuadir, que comiesse hasta que otros se



concluye con una reflexión sobre el efecto de la imaginación en los sonámbulos, que le sirve a Nieremberg para describir un caso acontecido en el propio Colegio Imperial, del que él fue testigo de vista «con gran admiración»: la historia de un hermano estudiante que, dormido, hablaba durante horas «con mas concierto è ingenio, que otros de grandes talentos pudieran hablar, después de muy pensado en acciones publicas».<sup>184</sup>

### Libro III

El libro tercero de *Curiosa filosofia* es en gran medida una ampliación del anterior. Se trata de un análisis del tema de los monstruos que toma como hilo conductor un caso real: la visita a la corte madrileña en 1629 de los famosos hermanos italianos Lázaro y Juan Bautista Coloreto.<sup>185</sup>

Sucedio en Genoua este desacostumbrado parto a doze de Março de 1617. Aora se han cumplido doze años en este de 1629. la qual edad de doze años muestra tambien el vn muchacho proporcionado, y entero, de cuyo estomago, y parte del pecho azia el lado izquierdo cuelga asido por huesso continuado el otro cuerpo desformado, que en el otro rostro, y cabeza es tambien igual a los del mismo tiempo, y aun algo mayor parece, y la tiene pendiente. Vno y otro esta viuo, el mayor solamente come, y despide los excrementos, el solo habla, y trata a los que le ven, y juega, y se entretiene, y haze todas las demas acciones humanas propias de los de sus años, como sino tuuiera embarazo alguno, es en todos sus miembros muy proporcionado, anda derecho mejor que otros, y a lo que se puede juzgar de sus dichos, tiene buen entendimiento.<sup>186</sup>

Nieremberg señala que este «espectáculo de la naturaleza» despertó el interés de muchos, sobre todo por la cuestión de si debía considerarse a «este cuerpo aun no doblado» como dos individuos diferenciados, con dos almas, y si por tanto era pertinente celebrarse un doble bautismo. «Pidieron me satisfaciesse al escrupulo de los vnos y a la curiosidad de todos», dice el jesuita, y esta parte del libro le sirve para poner por escrito su explicación y ampliarla con más ejemplos.

Nieremberg comienza hablando de las causas de los monstruos, y, en particular, de las causas naturales. Menciona, e ilustra con numerosos ejemplos, la corrupción del semen, los

---

hizieron muertos, y viendoles comer, comio el tambien pareciendole que ya era nueuo vso de los muertos comer. Otro pensò, que tenia cuernos, y hasta que truxeron vna sierra y hizieron ademan de que los asserrauan, y le mostraron vnos, diziendo que aquellos eran, no sanò. Otro pensò, que tenia vn cascabel dentro de la cabeça. Otro, que la tenia con seis pajaros dentro, que con astucia de los Medicos haziendo que se los sacauan, y mostrandoles otros, sanaron». *COF*, p. 58.

[184] *Ibidem*, pp. 60-61. «Dos prodigios vi juntos, concluye Nieremberg, uno que pudiese despierto auer leido tanto, y acordarse dello, el otro, que pudiese dormido contestarlo, y hazer en sueños lo que otros no hizieran velando». Confiesa, incluso, que iba a escucharle con el fin de aprender de él «muchas curiosidades».

[185] Más detalles sobre el tema de los monstruos en la cultura española de los siglos XVI y XVII en Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana, 2003, donde se incluye un análisis muy completo de la contribución de Nieremberg a esta cuestión. Para los detalles concretos sobre el caso de los Coloreto en particular, pp. 110-114. Como señala esta autora, Madrid debió de ser una de las primeras cortes en recibir a estos personajes en su viaje de exhibición por Europa.

[186] *COF*, p. 63.



defectos en la matriz, las deformidades heredadas, la cópula ilegítima de diversos géneros, la demasiada lujuria o la imaginación de los padres.<sup>187</sup> Asimismo, detalla algunos ejemplos de causas sobrenaturales, como por ejemplo cuando el ser monstruoso es consecuencia y castigo de algún acto pecaminoso cometido por los padres, o constituye una señal divina, en advertencia de sucesos venideros.<sup>188</sup> En el caso particular que le ocupa, señala que su causa fue «descompostura del molde, y roturas de los vasos, y túnicas en que la naturaleza embuelue las criaturas, con alguna confussion de las materias no sobradas, que se mezclaron quando tiraua la naturaleza a formar dos niños, y no pudo acabar, dexandose al vno imperfecto a entrambos asidos, sin ser menester para esto fuerças imaginadas del cielo, ni de la imaginacion de la madre».<sup>189</sup>

A continuación sigue una larga exposición sobre las diferentes configuraciones que pueden adoptar dos cuerpos que forman un ser monstruoso: cuerpos unidos por los pechos, por las espaldas, los costados, la frente; dos cuerpos en la parte superior y uno en la inferior, etc. El problema de fondo en todos estos casos, como en el ejemplo de los hermanos Coloreto, es determinar el número de individuos que componen estos seres. Para ello Nieremberg propone una serie de «reglas de individuación» de los monstruos. Uno de los criterios para elaborar estas reglas consiste en establecer qué partes del cuerpo -«miembros principales»- son fundamentales no sólo para la vida, sino para albergar el alma, y si el número de estos miembros determina el número de almas. Descarta, por ejemplo, que el hígado o el corazón sean decisivos para determinar el número de individuos. Así, un monstruo formado por dos cuerpos con un sólo corazón le parece que debería contar como dos individuos.<sup>190</sup> Por contra, dado que defiende que la «silla o corte principal del alma» está en el cerebro, ve menos admisible que un monstruo de dos cabezas sea tomado por un sólo individuo -aunque aquí trae a colación casos como el de la anfisbena o la hidra, es decir, individuos singulares con múltiples cabezas.<sup>191</sup>

Las reglas de individuación son siete.<sup>192</sup> Como si de un experimento se tratara, Nieremberg

---

[187] En el caso de la imaginación maternal pone como ejemplo un caso acontecido en su propia familia. «En Alemania mi abuela (tan cerca mo toca este milagro de naturaleza) estando preñada de mi madre, se le antojò vnas fressas, que son cierto genero de fruta, en otras partes mas ordinarias que aqui, no huuo ocasion de auerlas, ella triste por ver frustrado su deseo, puso la mano en la cabeça raseandosela, que es accion que suelen hazer algunos quando no alcançan lo que desean, cosa rara: nacio la criatura con cinco bultos en la cabeça en la parte que assentò su madre los dedos, del tamaño, forma, y color de aquella fruta, y cortandoselos cada año, la tornauan a nacer, lo qual se repitio hasta cumplidos diez años». *COF*, pp. 67-68.

[188] *COF*, *Curiosa filosofía*, Libro 3, Cap. X.

[189] *COF*, p. 71.

[190] «Yo pienso de la vnidad del corazon, aun no es regla infalible para asseuerar la singularidad del sujeto. Y aunque en estos dos niños se hallasse vn coraçon solo, no por esso diria que era vn indiuiduo solo». *COF*, p. 73.

[191] *Ibidem*, pp. 76-77.

[192] Primera regla: «quando ay contrariedad en las acciones corporales, o impetus diuersos, que es señal de que son dos sujetos». Segunda regla: «si queriendo el vno hazer algo le obedecen los miembros del vno, y otro cuerpo. Esto será señal de que el alma es vna, pues su juridicion alcança a todo el monstro». Tercera regla: «si herida, o tocada qualquier parte del cuerpo lo siente, y gime qualquier cabeça. Mas si la vna no llora, ni lo siente seran diuersos los supuestos». Cuarta regla: «Quando faltan las tres dichas, por el bulto, y numero de los miembros duplicados, se podra determinar». Quinta regla: «ha de observarse si los miembros duplicados lo son verdaderamente, o solo lo parecen». Sexta regla: «en los mismos miembros

contrasta cada una de estas reglas con las reacciones de los hermanos Coloreto, para concluir que se trata de dos individuos, y por tanto dos almas, bien diferenciados:

Aiustando pues estas reglas al monstro que a esta Corte ha venido, es euidente en el la duplicacion de las almas: porque tocado al cuerpo menor no siente el mayor, y vna vez que se descalabrò aquel, no sintio nada este, ni llorò, ni gimio. Algunas vezes quando el mayor quiere calçar al otro vna calça en el vnico pie que tiene, repugna, y da cozes, no lo consintiendo, no puede el mayor, por imperio interior menear al pie, ni a las manos del menor. La diuersidad de sentidos, la resistencia de acciones, la libertad, y essempeçion de los miembros del vno, al imperio del otro, son argumentos claros de su diuersa indiuiduacion, fuera desto la suficiencia de los miembros doblados, es tambien prouança de ello, pues ay bastante casa para aposentarse dos almas desembaraçadamente con su diuersidad de organos, y oficinas necessarias, aunque por hazerse buena vezindad, las del vno no trabajen tanto, y se aproueche de las del otro, el vno come por entrambos, pues con comida agena se puede el otro sustentar por la comunicacion del estomago. El mismo que come expele excrementos por entrambos, por semejante causa en los intestinos, necessarios a aquella purgacion. Purgase tambien en parte el vno por la boca, que es el menor y el imperfecto, echando vna continua babaza, desembaraçandose por alli, lo que no puede encaminar a los abañales del mayor. La respiracion tambien suele ser comun en ellos; porque cubierta muchas horas largas la cabeça del menor no se ahoga: y no està este espiritu con que viuimos, assido solo a vn camino.<sup>193</sup>

La parte restante del libro está dedicada a resolver el problema de la «especificación» de los monstruos, es decir, cómo determinar a qué especie pertenecen aquellos seres cuyo aspecto es una amalgama de rasgos de animales diferentes. Nieremberg recomienda centrarse en determinar las causas de estos monstruos, y no tanto en decidir basándose en su aspecto físico y apariencia. Para ello propone tres reglas de «especificación», que dan razón de todas las combinaciones posibles.<sup>194</sup> Una vez establecidas estas reglas de individuación y especificación, el siguiente paso es examinar la verdad de los relatos acerca de algunos monstruos célebres, tema al que Nieremberg dedica el libro cuarto.

---

que estan verdaderamente duplicados se ha de aduertir si son los principales, o parte de los principales, y como estan». Séptima regla: «Ha de mirarse en que partes estan los miembros principales doblados, si estan en lugares apartados, y muy distintos, que es tambien señal de multitud de supuestos». *Ibidem*, pp. 79-81. Más información sobre la clasificación de los monstruos en la Edad Moderna en Daston y Park 1998.

[193] *Ibidem*, pp. 81-82.

[194] *Ibidem*, pp. 83-86. Primer regla: «quando el monstro sale de diuersa forma y especie de la madre, y principalmente si es de vna sola se ha de mirar si fue parto adulterino, si diuerso animal le engendrò. Entonces se ha de dezir, que pertenece a la especie de aquel animal a quien se parece, y a quien tuuo por padre» (p. 83). Segunda regla: «si el monstro sale compuesto de dos especies, y la vna es de la madre, se ha de considerar, si el padre fue de la misma que la madre, y entonces el monstro parece que sera tambien de la misma, aunque en la otra especie se desfigure [...] Mas si el padre fuere de diuerso genero que la madre y en la forma mas principal, y las demas propiedades se asemeja mas el padre, se puede reduzir su especie, pero si igualmente tiene de vno, y de otro, como confusas dos naturalezas, se puede pensar que es diuersa especie, y distinta de ambas; pero como media y participante dellas» (p. 84). Tercera regla: «quando el monstro sale de diuersa figura, que la madre, y el padre, se ha de considerar, si es el parto principal, y con los ritos conocidos de la naturaleza, y entonces aunque la figura desmienta mucho, se podra alguna vez calificar por de la misma especie [...] Mas si el parto no es principal sino aessorio, o accidental, entonces seria de diuersa especie, y se ha de entender, que no se engendrò en la madre de virtud seminal, sino de putrefacion, como se engendran de la tierra muchos animalejos» (p. 85).

## Libro IV

Si ya el libro anterior se había iniciado con una visión muy positiva acerca del lugar ocupado por los monstruos en el mundo natural<sup>195</sup>, el libro cuarto se abre de una forma no menos aclamatoria: «Tan lexos estan los monstros de infamar por disforme la naturaleza que antes por ellos la respetaron mas los antiguos, pareciéndoles también que consagraron muchos». <sup>196</sup> Nieremberg centra aquí su atención en algunas de las criaturas monstruosas más conocidas y celebradas entre los antiguos: pigmeos, tritones, sátiros, centauros, nereidas, sirenas y cinocéfalos. Dos son las preguntas que se plantea: si existieron -«la curiosidad gustara de saber su certidumbre»- y si pueden considerarse humanos -«si en ellos se hallaron razón, y discurso». <sup>197</sup>

Acerca de los pigmeos, por ejemplo, defiende que existieron en la antigüedad y que en su época también los hubo, puesto que muchos autores fiables así lo atestiguan. <sup>198</sup> El caso de esta «gente pequeña», a la que considera humana, le sirve, además, para insistir en su valoración positiva de los monstruos, puesto gracias a sus defectos reconocemos y valoramos la perfección de la naturaleza, sobre todo la humana. <sup>199</sup> Con respecto a los tritones, defiende igualmente su existencia, tanto en el pasado como en el presente, pero niega que sean humanos. «Son monstros marinos con forma humana, de que està poblado el Oceano». <sup>200</sup> Menciona el testimonio de Pedro Mártir y el de Francisco Hernández, que trata este tema en sus manuscritos. De las nereidas dice que son peces «con el medio cuerpo anterior mugeril». <sup>201</sup> Y en relación con las sirenas recupera la idea clásica de que no son peces sino aves. <sup>202</sup> El canto de las sirenas lo confirmaría, puesto que los peces son mudos, apunta Nieremberg. Sobre los sátiros y los centauros, parece sugerir que ha habido casos, pero no defiende que sean humanos. <sup>203</sup> Y acerca de los cinocéfalos -hombres con rostro de perro-, Nieremberg sostiene que las historias sobre estos seres son una mezcla de falsedades y testimonios poco fiables. Los relaciona, por ejemplo, con los monos con cabeza de perro, que él mismo pudo observar en la corte de Madrid. <sup>204</sup>

---

[195] «Es tan hermosa la naturaleza, y tan cabal en sus obras, que aun no le falta deformidad en algunas, vn lunar suele causar mas gracia. Los monstros son parte de su hermosura, y lo deuen ser de su noticia». *COF*, p. 63.

[196] *Ibidem*, p. 87.

[197] *Ibidem*.

[198] *COF*, p. 89.

[199] «La deformidad de sus cuerpezillos parece creible y perteneciente al ornato del mundo, que con algunas faltas haze campear su perfecion, colmandola ellas con su variedad. Y no menos es para admirar la sobra de los gigantes, que la cortedad de los Pigmeos. Entre demasia, y mengua se diuisará mejor la hermosura, y proporcion de lo que es cabal: al arte de la pintura muchas vezes sus sombras la encomiendan. Auer hombres pequeños no toca al atauio de la naturaleza humana, que a vezes vn lunar causa hermosura, y vn descui do affeo. El auer nacion dellos, toca al adorno del mundo, que assi como conuino, que en cada nacion huuiesse algunos sujetos monstrosos, assi conuenia, que en todo el genero humano huuiesse algunas naciones que lo fuessen». *COF*, p. 91.

[200] *Ibidem*.

[201] *Ibidem*.

[202] *COF*, p. 92.

[203] *Ibidem*, pp. 92-94.

[204] «Son muy habiles, imitan mucho nuestras acciones, hasta aprender a escriuir, bailar, cantar, y cobrar de

Otras historias de monstruos como, por ejemplo, los relatos acerca de hombres deformes que menciona Conrad Lycosthenes, a quien cita en numerosas ocasiones, no las da por válidas; cree que son más bien casos aislados que posteriormente han dado pie a habladurías.<sup>205</sup> El libro termina con una alusión a monstruos que no son sino demonios encubiertos. Nieremberg menciona algunas de las formas en que los demonios pueden concebir seres prodigiosos, y alude brevemente a las historias sobre Nerón o Merlín.

## Libro V

El tema del quinto libro de *Curiosa filosofia* es la piedra imán y sus «virtudes». Desde el primer párrafo Nieremberg advierte que va a ir de alguna forma contracorriente, pero no por ello deja de reconocer la enorme admiración que despierta el tema entre estudiosos y profanos. «En ningun efecto la veo mas ambiciosa [a la naturaleza], que en la piedra Iman, haziendo en ella costumbre sus milagros, y vulgar su admiracion, a que no injuriaré con desmembrarme del vulgo de los Filosofos, negando a esta piedra su modesta auaricia de hierro, y su generoso amor con las Estrellas, que ni violenta, ni hurta a aquel, ni busca a estas».<sup>206</sup>

Efectivamente, en este libro Nieremberg propone desviarse de la tradición, que considera errada, y defiende un par de hipótesis sugerentes: «que la virtud desta piedra no es en rigor atractiua», y «que tampoco mira propiamente al Norte, ni otra parte del cielo».<sup>207</sup> Nieremberg desarrolla su propuesta siguiendo los planteamientos del naturalista inglés William Gilbert (1544-1603), «cuyo prolixo, y riguroso discurso no quiero repetir todo aqui, que no en todo lo aprueuo, ni por verdadero ni por eficaz, algunas cosas dize dudosas para mi, no eficaces para todos, aunque muchas y las mas son verdaderas, y forçosas».<sup>208</sup> Como ha señalado Víctor Navarro, este libro de Nieremberg constituye probablemente la primera exposición publicada en España acerca de las nuevas teorías de Gilbert sobre magnetismo.<sup>209</sup>

El libro puede dividirse, por tanto, en dos partes, dedicadas a desarrollar y demostrar cada una de las propuestas. Entre los temas que repasa en su demostración, siempre

---

los que hauian gozado su espectaculo, los dineros echandolos en vna bolsa, como si tuuieran entendimiento» (COF, pp. 95-96). Aunque Nieremberg también recoge testimonios de viajeros que aseguran haber visto, en el Nuevo Mundo, hombres con características similares a las de los cinocéfalos.

[205] «Lo que yo pienso es, que todos aquellos linages monstrosos, que recogen, huuo a caso algun singular, que ocasionó su fama, que de pequeña semilla se dilata a mucho, y en vna verdad cimienta mil mentiras». COF, p. 96.

[206] *Ibidem*, p. 99. «Doble admiracion merece en esta piedra la naturaleza, por sus efectos, y por su causa, que no es menos marauillosa publicada que secreta».

[207] *Ibidem*, p. 107. «Echadas por tierra estas persuasiones comunes», continúa, «de camino se aueriguara como despidie algunas vezes al hierro, y como en el mirar al Norte tiene su variacion, inclinacion, y las demas marauillas».

[208] *Ibidem*, pp. 118-119. Se refiere a la obra de Gilbert *De Magnete*, publicada en 1600. Al final del libro dirá de Gilbert que «a todos se adelantó en esta Filosofia, cuyas experiencias he hallado verdaderissimas» (p. 144).

[209] Navarro 2002b, p. 429.

aludiendo a Gilbert -aunque también discute teorías de autores como Giambattista della Porta, «cuya curiosidad merecio alguna loa en las experiencias que hizo»-, se incluyen la existencia de los dos polos magnéticos terrestres o la orientación de los polos de la piedra imán con respecto a los de la tierra; aunque primero es fundamental dar por válida la idea principal propuesta por primera vez por Gilbert de que la tierra actúa como una piedra imán enorme.<sup>210</sup>

Nieremberg acepta esta idea, pero no comparte algunos de sus fundamentos teóricos. El movimiento de la tierra es uno de los puntos en los que más discrepa. «Dize este autor [Gilbert], que la tierra se mueue circularmente en veinte, y quatro horas desde Poniente a Oriente, y assi necessariamente ha de tener sus Polos fijos; vno en el Setentrion, y otro al Mediodia, en los quales como estriando en ellos se rebuelue quedandose perpetuamente el firmamento, y cielo quedo con toda la clauazon de sus luzes».<sup>211</sup> Nieremberg declara que esta teoría «es más sutil que verdadera, y de poco, o ningún uso en la Filosofía». Para rebatirla, se remite a una frase del Eclesiastés: «Passa una generacion, y viene otra, y la tierra está quieta eternamente. El sol sale, y se pone, y buelue a su lugar, y renaciendo alli, camina girando por el Medio dia, declina al Setentrion, alumbrando a todo el mundo en continuo circulo».<sup>212</sup> Y precisa: «Por ese lugar está condenado por los Cardenales contra Copérnico, el mouimiento de la tierra».<sup>213</sup> En realidad, Nieremberg reconoce que no está tan claro que el tipo de movimiento (rotatorio) que propone Gilbert contradiga lo que dice la Biblia.<sup>214</sup> Con todo, insiste en que esta idea del movimiento giratorio de la tierra es falsa: «digo que no tiene mouimiento circular, ni otro alguno que la desecaxe de su assiento».<sup>215</sup>

Como decíamos, Nieremberg acepta el planteamiento de Gilbert de que la tierra puede ser descrita como un gran imán. Se pregunta, de hecho, si el centro, el «corazón», de la tierra está constituido por piedra imán, y parece convenir con Gilbert en que esto es así.<sup>216</sup> Ahora bien, es precisamente esta vinculación con el elemento terrestre lo que le lleva a plantear si no existirán otros elementos con virtud magnética. Su respuesta es que, efectivamente, no sólo la piedra imán atrae al hierro. Otras piedras, otros materiales, también lo hacen, por

---

[210] Ver *COF, Curiosa filosofia*, Libro 5, Cap. XXII y XXIII.

[211] *Ibidem*, p. 110.

[212] *Ibidem*, pp. 110-111. La cita es del Eclesiastés 1, 4-6.

[213] *Ibidem*, p. 111.

[214] «Pero como le ponen otros diferentemente, y ha menester Guillelmo, no desencaxandola de vn assiento, sin buelo, ni espacio que corra, sino fixa en vn lugar, en el qual sin salir dél se ande al rededor, no corre la difinicion tan clara, ni la autoridad de la Escritura, para que la contradize tanto, que habla del mouimiento en que se mudan lugares por rumbos y rodeos, en que se esplaya el cuerpo moble como el Sol, mas con essotro mouimiento circular se compadece que esté la tierra fixa en vn assiento, y se puede verificar lo que el Sabio dize, y el secreto de la Congracion [congregacion] de los Cardenales, solo condena expressamente la opinion Pitagorica de la movilidad de la tierra, y estabilidad del Sol, y assi no iria claramente contra él, quien dixesse que el Sol se mouia, y tambien la tierra pero con mouimiento solamente circular en su mismo sitio, sin mudar otro lugar, siendo siempre el centro del mundo». *COF*, p. 111.

[215] *Ibidem*, p. 113. Antes menciona el experimento de lanzar un tiro de artillería en dirección este y oeste, y medir las diferencias en el alcance del proyectil (p. 111).

[216] *COF, Curiosa filosofia*, Libro 5, Cap. XXIII.

lo que tienen de tierra.<sup>217</sup> Nieremberg propone, incluso, que el mismo hierro también atrae al hierro, y que posee polos como la piedra imán, algo que pretende demostrar aludiendo a experimentos simples llevados a cabo por él mismo, siguiendo otros mencionados por Gilbert.<sup>218</sup> «La virtud con que la piedra junta al hierro, concluirá esta primera parte, no está solamente en la Iman sino juntamente en el hierro [...] pues el hierro tiene semejante inclinacion, y fuerça para vnirse con otro hierro, y no menor con la Iman».<sup>219</sup> En otras palabras, la fuerza de la piedra imán no es atractiva «propiamente», «pues el hierro por su ímpetu propio se va para ella».<sup>220</sup>

En la segunda parte del libro, Nieremberg se dedica a desarrollar la proposición que dice «que la Iman y bruxula no mira a las estrellas», es decir, que la piedra imán responde únicamente al campo magnético de la tierra.<sup>221</sup> Como es habitual en su modo de argumentar, primero se dedica a exponer las ideas de pensadores anteriores -excluyendo los antiguos, pues, como ya ha señalado antes, ellos desconocieron estos efectos de la piedra imán. Habla de Paracelso, Pedro Peregrino o Marsilio Ficino, quienes atribuyeron el efecto de la imán a la fuerza de los cielos. En su contra, Nieremberg plantea el tema de los movimientos de la brújula, como prueba de la vinculación entre la piedra imán y la tierra. Se refiere, primero, a la inclinación magnética -movimiento «conocido aun de pocos»-, que asocia a los hallazgos del marinero y constructor de brújulas inglés Robert Norman.<sup>222</sup> Y, después, alude al movimiento de declinación magnética, cuyo descubrimiento asocia al explorador veneciano Sebastián Cabot.<sup>223</sup> Siguiendo a Gilbert, Nieremberg encuentra una explicación de estos movimientos en la idea de que el centro de la tierra está constituido de piedra imán, y que, por tanto, es la fuerza de la tierra actuando como un gran imán la que produce las variaciones.<sup>224</sup> «La Iman, o bruxula no atiende al cielo, sino a la tierra»,

---

[217] «Solo añadiré que ay tierra la qual se experimenta tener virtud magnetica, y que se va tras la Iman como el hierro, y que no toda Iman es piedra, ni semejante así, algunas son como terrones, o lodo, o hierro, algunas blancas, otras rojas, otras muelles, otras esponjadas, otras porosas, otras leues, otras sisales, otras manchadas, otras de diuersas maneras: tanta variedad da a entender que su virtud la tienen, no por sus particulares propiedades, sino por alguna forma comun que esté en todas, y ninguna mas conueniente y general que la terrestre». *COF*, p. 119.

[218] *COF*, *Curiosa filosofia*, Libro 5, Cap. XXIX-XXXVII.

[219] *COF*, p. 135.

[220] *Ibidem*, p. 136.

[221] *Ibidem*, p. 139.

[222] «Este mouimiento de inclinacion se echará de ver si se tomare vn hilo de hierro, o vna bruxula, de modo que su mitad en que está equilibrada no se assiente, sino se suspenda en vn hilo de alambre que le atrauiesse, de modo que la dexe libre el mouimiento alrededor, para que pueda dar bueltas como carrillo de poço, y entonces se toque luego la punta del hilo de hierro, o bruxula con vna piedra Iman fina, y valiente; endereçado ya el hilo por la Meridional, entonces la punta no se alçará ázia el Norte, o otra parte del cielo, sino se inclinará tanto mas, quanto mas apartada de la Equinocial, y si está en la misma Equinocial, estará igual en las dos puntas el hierro sin baxar, ni subir vna mas que otra. La causa desto es, porque en aquella region igualmente distan los Polos de la tierra que la tiran, y no ay mas raçon, porque alli decline mas a vno que a otro, pero apartandose de la Equinocial, como ya se acerca mas a vn Polo, ya aquel la tira mas, y haze declinar para sí, y tanto mas, quanto mas se le acercare». *COF*, p. 143.

[223] «La variacion es vn mouimiento de la piedra Iman, desconocido de los antiguos, hallóle, y reparó en el primero, que ninguno Sebastian Caboto. Y es el caso, que en ciertos sitios, y regiones del mundo no mira la bruxula de hito (digamoslo assi) al Norte, sino a vn lado torcida. Filosofia que ha dado que entender a muchos en la inquisicion de su causa». *Ibidem*, p. 141.

[224] «La raçon pues desta marauilla, es la de Guillelmo Gilberto, supuesto lo que prouamos ya, que la



concluirá.<sup>225</sup>

El capítulo termina con un breve apéndice en el que Nieremberg advierte que al mismo tiempo que se imprimía su libro llegaba a sus manos una obra del jesuita Nicolás Cabeo (*Philosophia Magnetica*, Colonia, 1629). Nieremberg señala que su libro y el de Cabeo, «obra curiosa, trabajada y docta», coinciden en lo más importante.<sup>226</sup>

## Libro VI

El sexto libro de *Curiosa filosofía* lleva por título «De la vida de las estrellas, y naturaleza de los cielos», y en él Nieremberg ofrece un repaso a varias cuestiones de cosmografía relevantes para sus argumentos naturalistas. El planteamiento general es examinar una serie de ideas asumidas desde la antigüedad acerca de la naturaleza de los cielos, en general, y de algunos cuerpos celestes -estrellas, planetas, cometas-, en particular: si poseen vida, si tienen alma racional, su número, su consistencia, sus movimientos, etc. Son cuestiones pertinentes, puesto que de sus respuestas dependerá la formulación de una teoría acerca de la generación y las propiedades de los entes naturales que pueda explicar, por ejemplo, la existencia de especies desconocidas en el Nuevo Mundo, y que, al mismo tiempo, sea coherente con el relato bíblico de la Creación. Muchos de los temas aquí tratados, de hecho, volverán a ser discutidos en los primeros libros de la *Historia Naturae*; algunos ya habían sido mencionados brevemente en *Prolusión*.

El libro representa un diálogo a través del tiempo, en el que muchas ideas pertenecientes a la tradición clásica y medieval son contrastadas con los resultados de la investigación más actual. Es interesante, de hecho, como Nieremberg aprovecha la lógica de su discurso, lleno de referencias eruditas a autores de todas las épocas, para dejar constancia de teorías y descubrimientos relativamente recientes, de los que parece estar bien informado. Así, al hablar sobre el número de los planetas, por ejemplo, y en particular sobre los denominados «planetas extravagantes», menciona el descubrimiento de los satélites de Júpiter y las observaciones, todavía poco precisas, del anillo de Saturno<sup>227</sup>, así como el descubrimiento de las manchas solares: «Que anden otros cuerpecillos celestres vagabundos por esso cielos, le echa de ver en las manchas tan inconstantes, y varias que en el Sol aparecen y

---

Medula de la tierra es cuerpo magnetico, que aunque no se pudiera persuadir por otra razon, por esta solo merecia alguna fe: segun esta Filosofia, la fuerça de la tierra magnetica endereça el hierro, y el que está tocado se endereça, y dispone, reuerenciado con sus puntas al Setentrion, y Mediodia, pues como la massa, y globo de la tierra en esta haz superior sea desigual, y no vniforme, no en figura, ni qualidades continuandose por muchas leguas algunas desproporciones de montes, y valles, viene a ser, que su vigor magnetico no sea vno en todas partes, y assi haze diuertir la bruxula, segun las partes mas robustas, o leuantadas de ella, que vençan a las mas ordinarias, y tuerçan azia si la Calamita, o bruxula». *Ibidem*, p. 143.

[225] «Y que el acatamiento que haze en el instrumento declinatorio, es verdaderamente a la tierra, porque la misma causa es la variacion de la direccion sencilla, que la variacion de la declinacion, que tambien es genero de direccion». *Ibidem*, p. 144.

[226] Asimismo, en el breve texto *Del nuevo misterio de la piedra imán, y nueva descripción del globo terrestre*, que fue incluido como apéndice en varias ediciones de *Curiosa y oculta filosofía*, Nieremberg no parece desviarse de sus opiniones recogidas en este libro quinto.

[227] «Alrededor de Saturno, y de Iupiter, se ven algunos (Galileo lo aduirtio) andando cercando ciertas estrellillas a aquellos Planetas superiores». *COF*, p. 157.



las notó el primero nuestro Scheinero, y es negocio muy facil mostrarlas a qualquiera». <sup>228</sup> Menciona brevemente también el descubrimiento de las fases de Venus -«la Estrella de Venus suele verse con instrumentos opticos luzir la mitad, como media Luna»<sup>229</sup>- y el de la superficie irregular de la luna -«la Luna que tenemos mas cerca, doctissimos Astronomos la hazen desigual, y etereogenea, como se echa de ver en sus constantes sombras, que por no variarse, toman por argumento de que en ella misma esten. Deste punto nueua, y suficientemente filosofó Galileo». <sup>230</sup> Copérnico, Brahe, Kepler o Galileo, todos aparecen mencionados en algún capítulo del libro. <sup>231</sup>

A propósito de este ejercicio de comparación entre antiguos y modernos, es interesante el modo en que Nieremberg aborda la cuestión del argumento de autoridad. En este sentido, destaca, al comienzo del libro, una larga arenga acerca de cómo la aceptación acrítica de algunas ideas del pasado -en concreto, las teorías de Aristóteles acerca de la eternidad e incorruptibilidad de los cielos- han contribuido a generar y perpetuar un corpus de teorías erróneas sobre la naturaleza de los cielos.

Muchas sentencias ay, que no persuadio razon, sino que las forçó alguna persuacion anticipada de algun engaño. Los errores estan eslabonados, vno se ase con otro, y el que está ocupado de vn engaño, con la misma razon, si en el se fia, y haze pie, se precipita a otros. No juzgo, que se ha de confirar mucho de la autoridad desnuda, sin otro respeto por grande credito humano que aya tenido en el mundo vn escritor. Dexo aora la consideracion del peso de su razon, aun quando esta fuesse tolerable, puede engañarse por alguna passion, o por lleuar adelante otra presuncion. Quien erró en vn punto, puede en muchos, y aun assi se ha de sospechar, por lo menos temer, no es bien solo euitar los yerros conocidos, y fiarse de él en lo demas con credito abierto. Las proposiciones en el bulto sin enconueniente en su origen le podra tener; ha se de mirar no solo al que dixo el dicho, sino a la ocasion de dezirle. Esto digo por los que en este punto han reparado tanto a la sentencia de Aristoteles solo por auerla el pronunciado, que le ayan, o defendido, o seguido, por lo menos escusado, sin tener mas consideracion a su causa: porque en la conclusion presente fue error llanamente contra razon natural, y clarissimamente contra la Fe. <sup>232</sup>

Contrasta con esta actitud crítica al respecto de la aceptación tácita de ideas de la tradición clásica la aporética disposición de Nieremberg para comparar, en el mismo nivel de discurso y con el objetivo de resolver cuestiones de filosofía natural, las propuestas físico-matemáticas más innovadoras de su época con fuentes como la filosofía de Moisés o las profecías de Cristo. Un signo más de su aproximación tan ecléctica como acomodaticia a este tipo de problemas.

---

[228] *Ibidem*. Nieremberg acepta la explicación de que las manchas solares son como «sombras», «nuevos lunares», «eclipses menudos» producidos por estos cuerpos «extravagantes». *COF*, pp. 166 y 176.

[229] *Ibidem*, p. 166.

[230] *Ibidem*, p. 174.

[231] De Brahe, por ejemplo, «que no será sobrado encarecimiento componerle con Ptolomeo», destaca sus observaciones, «admitidas, y veneradas por las mas ciertas». Y considera su teoría «irrefragable». (*COF*, pp. 153-154). Al igual que el resto de autores jesuitas, Nieremberg se muestra partidario del sistema ticonico, adoptado por la Iglesia católica como alternativa al sistema ptolemaico y al prohibido sistema copernicano.

[232] *COF*, p. 149.

Como decíamos, son varias las cuestiones que Nieremberg discute en torno a la sustancia y las propiedades de los elementos celestes. Si hay correlación, por ejemplo, entre sus movimientos y la posesión de algún «principio vital», un alma, que los anime; de qué materia están constituidos, si son o no incorruptibles o sólidos. De este tipo de cuestiones derivan otras, relacionadas con algunos cuerpos celestes en particular, que le llevan a preguntarse, por ejemplo, por el número, la disposición y el movimiento de los planetas, la trayectoria de los cometas, el origen de los meteoritos, la causa de las mareas o la composición y movilidad de las estrellas.

Fijémonos en un asunto estratégico, el de los cometas. En el debate sobre su movimiento y disposición en el firmamento, Nieremberg es partidario de los que defienden que «están sobre la luna contra la opinión común».<sup>233</sup> Recoge numerosos casos de «nuevas estrellas», muchos de ellos de finales del siglo XVI y principios del XVII, y cita con familiaridad a autores de tratados recientes sobre cometas como Giovanni Camillo Glorioso, sucesor de Galileo en la Universidad de Padua, o el astrónomo y matemático suizo Johann Baptist Cysat, profesor, como él en los Estudios Reales de Madrid.<sup>234</sup>

Este libro, en definitiva, como el anterior dedicado al magnetismo, nos muestra a un Nieremberg en diálogo con algunas de las teorías más recientes en el campo de la filosofía natural. Pero revela también las limitaciones de su formación y su enfoque libresco a la hora de afrontar estas teorías. Sus herramientas son los textos de otros autores y un estilo de argumentación cuasi-escolástico, no tanto los datos empíricos, las demostraciones experimentales o los razonamientos en clave físico-matemática.

### ***Oculto Filosofía***

Publicada en el año 1633, el título completo de esta obra es *Oculto filosofía de la simpatía, y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo. Y segunda parte de la Curiosa Filosofía*.<sup>235</sup> Está dividida en dos partes, o libros. El primero lleva por título *De la simpatía, y antipatía, y efectos extraordinarios de la naturaleza*, y el segundo, *Del artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo*.

### **Libro I**

«Si toda la contemplación de la naturaleza es apacible, y gustosa aun con su primera vista, y considerada, solo por la corteza (porque no se que matizes la iluminan, que nos admira

---

[233] *Ibidem*, p. 154.

[234] Autor de obras dedicadas al cometa que se vio en 1618 como *Mathematica astronomica de loco, motu, magnitudine et causis cometarum qui sub finem anni 1618 et initium anni 1619 in coelo fulsit* (Ingolstadt, 1619) o *Cometis dissertatio astronomico-physica* (Venecia, 1619). De este autor se citan algunas ideas interesantes, como la de que los cometas son conglomerados de estrellas, algo que ya habían defendido autores como Demócrito y Anaxágoras, recuerda Nieremberg (*COF*, p. 182). Más información sobre este autor en Navarro 2002.

[235] Madrid, Imprenta del Reino. La fecha está tomada de la tasa, siguiendo el criterio de Palau y Dulcet. Sommervogel propone el año 1634.

con solo vn borron de su Autor, que en ella diuisamos) mucho mas amena, y agradable será quando se penetran sus secretos, y se entra en lo hondo de sus misterios».<sup>236</sup> De esta manera tan elocuente da comienzo Nieremberg al primer libro de *Oculto filosofia*, la segunda parte de las «maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales». El objetivo de este primer libro es, continúa diciendo, llegar «a lo arduo, a lo dificultoso, a lo inaccesible della [la naturaleza], a su mayor sacramento»: la «simpatía y antipatía» de las cosas, que el propio Nieremberg define como «vna secreta conformidad, y auersion, que parece, o ay en las cosas con que se executan efectos admirables por lo extraordinario, y anomalo que tienen a la vista, y lo inuisible, y oculto de sus causas».<sup>237</sup>

Armas homicidas y cadáveres que vierten sangre en presencia del asesino o miradas que tienen el poder de causar enfermedades son algunos de los ejemplos de fenómenos ciertamente anómalos cuya causa, señala Nieremberg, permanece oculta, *retirada*. El fin de su obra, por tanto, es evaluar hasta qué punto la doctrina de la simpatía y antipatía de las cosas puede dar cuenta de estos casos extraordinarios sin explicación aparente. En concreto, Nieremberg se propone averiguar en qué medida la causa de estos fenómenos es natural o, en caso contrario, «si se han de imputar a causa superior».<sup>238</sup>

Nieremberg reconoce que «las causas y ocasiones de la simpatía, y antipatía de las cosas son muchas, y diferentes», y por ello se dedica, en primer lugar, a elaborar una lista de posibles casos y causas. Menciona, por ejemplo, ciertas «virtudes y eficacias insensibles», que imperceptiblemente despiden las naturalezas -«que por no echarse ellas de ver, sino sentirse solo su efecto, sin perceber su accion, se estraña mas».<sup>239</sup> De forma similar, los átomos de Epicuro -«delicadissimos polvillos», «sólo su indivisibilidad repruebo»- le sirven para explicar un efecto curioso de la picadura de la tarántula: «que despues de auer picado si ella muere, aunque sea en otro lugar apartada del mordido, sana luego este».<sup>240</sup>

Las propiedades particulares de los individuos también son causa de simpatías y antipatías, puesto que ciertos fenómenos no afectan por igual, como en el ejemplo que menciona de las epidemias en el Nuevo Mundo.<sup>241</sup> O en el caso ya referido del veneno de la tarántula, «que por la diuersidad de aquellos a quien pica, siendo vno, haze efectos bien desaparecidos, a vnos haze cantar, a otros llorar, a otros dormir, a otros baylar, a otros gritar, a otros sudar, a otros bomitar, a otros temblar, a otros velar, otros se enagenan de

---

[236] COF, p. 184.

[237] *Ibidem*, pp. 184-185. Sobre esta cuestión, en relación con la tradición ocultista y hermética, ver, entre otros títulos, Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge, 1964; *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London: Routledge, 1979; *El Iluminismo Rosacruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981; y Brian Vickers, *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

[238] COF, p. 185.

[239] COF, *Oculto filosofia*, Libro I, Cap. II.

[240] COF, p. 188.

[241] «En el Nueuo Reino de Granada suele correr cierto genero de viruelas mortales, que mata muchos Indios, aunque sean viejos, que no ay ninguno seguro dellas, pero jamas ha dado a Español, y puede vno que ha nacido en España andar entre contagiosos, sin que jamas adolezca como ellos; otra marauilla es, que a los hijos de Españoles que nacieron allá les da tambien, pero no quando crecidos; mas a los Indios en todo tiempo, y edad acomete». COF, p. 191.

si, otros padecen diuersas afecciones, y todos vienen a morir».<sup>242</sup> La distinta disposición de los poros hace que la luz penetre la vasija sin romperla y consuma el vino contenido en ella.<sup>243</sup> El movimiento del aire «no percibido» es causa de extraños fenómenos como el eco, o que tocando una cítara suene otra a su lado, sin que nadie la toque.<sup>244</sup> La postura de las cosas, la naturaleza de los elementos, los afectos del ánimo y, en último lugar, la imaginación son otras de las causas de simpatía y antipatía que Nieremberg enumera.<sup>245</sup>

Determinadas las posibles causas, Nieremberg se dedica a examinar varios ejemplos. El primero de ellos es la música y sus efectos.<sup>246</sup> Menciona, en primer lugar, el poder de la música para curar enfermedades o revivir a los moribundos, motivo por el cual, recuerda, era habitual tocarla en los funerales antes de enterrar el cuerpo, «preuiniendo con esta diligencia, no enterrar a nadie viuo; porque juzgauan, que sino estaua de todo muerto, recobraria vigor, y fuerça con la virtud de aquel contento sonoro».<sup>247</sup> Las fuerzas de la música, prosigue Nieremberg, no sólo afectan a los hombres; animales, plantas, incluso los demonios están sujetos a su influjo.<sup>248</sup>

El segundo ejemplo que discute Nieremberg es el del mal de ojo, o «aojo».<sup>249</sup> En este caso, señala, su objetivo no es sólo averiguar sus causas; primero hay que determinar si es cierto que se da, puesto que «mil historias antiguas, mil casos modernos, y no pocos Autores lo asseueran, aunque no lo han acreditado».<sup>250</sup> Para evitar confusiones Nieremberg diferencia entre tres tipos de aojo. El voluntario, o arbitrario: «quando está en la voluntad humana aojar, o no, o aojar a este, o aquel, segun quiere el que tiene essa facultad, de modo que nunca aoje, sino quando quiere, y como quiere». Este lo juzga supersticioso. El involuntario, o necesario: «quando no cae debaxo de libertad humana, sino que sin querer se aojam y se haze daño sin pretender». Este lo denomina natural. Y el mixto, «que tiene parte de natural, y parte de supersticioso, cooperando el demonio, y ayudando al efecto natural».<sup>251</sup>

Nieremberg propone concentrarse en el aojo natural, y se dedica, a lo largo de varios capítulos, a describir y refutar algunas de las teorías más conocidas sobre este fenómeno, desde Avicena -que lo atribuye a la imaginación- a Marsilio Ficino -que lo explica

---

[242] *Ibidem*.

[243] *COF*, p. 192.

[244] *Ibidem*, p. 195.

[245] *COF*, *Oculto filosofía*, Libro 1, Cap. II-XVI.

[246] Ramón Andrés ha publicado una transcripción de los textos de Nieremberg sobre este tema en Juan Eusebio Nieremberg, *Oculto filosofía. De la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Editado por Ramón Andrés. Barcelona: Acantilado, 2004.

[247] *COF*, p. 199.

[248] «Quiere el demonio alteracion, confusion, turbacion, melancolia, tristeza, y otros humores dispuestos para su fin, y contra estos es la musica, que sossiega y apacigua los afectos, compone los humores, destierra la melancolia y tristeza». *COF*, p. 203.

[249] Para una exposición más completa sobre las creencias populares en torno a este fenómeno ver María Tausiet, *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Madrid: Turner, 2004.

[250] *COF*, pp. 209-210.

[251] *Ibidem*, pp. 212-213.

aludiendo a unos «rayos visorios» que «despiden de sí los ojos».<sup>252</sup> «Yo no niego, admite, que el vulgo sustenta muchas mentiras, como la antigüedad supersticiones, y que en este punto las ay».<sup>253</sup> Con todo, defiende que sea posible el aojo natural, y se acoge a la opinión de Aristóteles y Santo Tomás, que también lo defendieron. Así, la causa general del aojo, escribe, es que «en los cuerpos humanos se puede y suele forjar veneno verdadero, y tambien los humores acontece corromperse; y disponer de manera, que despidan de sí algunos efluuios, o vapores, o qualidades maliciosas, las quales assi como suelen esparcirse saliendo de otras partes de cuerpo, salen tambien por los ojos».<sup>254</sup> Nieremberg discute, en sucesivos capítulos, posibles casos en los que se puede producir el aojo: entre personas, entre animales; si puede producirse a través del tacto o la palabra; incluso si es posible aojarse uno a sí mismo -cuestión que examina, con gran escepticismo, tomando al basilisco como ejemplo.<sup>255</sup>

El tercer ejemplo que presenta a propósito de la simpatía y antipatía de las cosas es el ya mencionado caso de por qué un cadáver vierte sangre en presencia de su asesino -«Qual es la causa que el yerro cadauer vañe con cruor sus miembros?».<sup>256</sup> Tras examinar algunas explicaciones, Nieremberg sugiere que en algunas ocasiones la causa de este fenómeno «será particular prouidencia de Dios, que sin eficacia, ni preparación de causa natural, disponga descubrir al homicida por esta señal», y en otras será «cosa natural, y tal vez podra ser casual».<sup>257</sup> Admitida, por tanto, la posibilidad de que tal maravilla se deba a causas sólo físicas, Nieremberg ofrece una explicación, basada en tres supuestos. El primero, «que con qualidades particulares, o exhalaciones insensibles, o espíritus (llamense como quisieren) no se dirán mal expiraciones que embian algunos cuerpos de sí, se obran grandes marauillas, excitando, llamando, o de otra manera alterando cuerpos, que estan algo distantes». En segundo, «que los afectos del animo tienen grande fuerza para immutar los cuerpos, y condicionarlos con notables qualidades, alterando los humores, y principalmente la sangre». Y por último, «que por algun tiempo duran despues de vno muerto muchas qualidades, y espíritus que pueden causar algun mouimiento, o otra accion que parezca de quien viue».<sup>258</sup>

Aun así, Nieremberg no admite que este fenómeno constituya una prueba suficiente para condenar a un sospechoso, «porque muchas vezes podran faltar las circunstancias requisitas para esta marauilla, y historias ay de auer faltado, esto es de algunos homicidas, que auiendo estado delante del cuerpo de aquel que mataron, no hizo demonstracion ninguna, y despues fueron conuencidos por otros argumentos, y ellos confessaron su crimen».<sup>259</sup> Mucho más escéptico, incluso mordaz, se muestra al respecto de historias

---

[252] *COF, Oculta filosofia*, Libro 1, Cap. XXXIII-XXXVII.

[253] *COF*, p. 211.

[254] *Ibidem*, p. 219.

[255] *COF, Oculta filosofia*, Libro 1, Cap. XL-XLV.

[256] *COF, Oculta filosofia*, Libro 1, Cap. XLVI-LI.

[257] *COF*, p. 228.

[258] *Ibidem*, p. 231.

[259] «Tambien podra ser que se derrame la sangre por otra causa natural, sin estar presente el homicida, sino otros como hemos ya aduertido. Y assi juzgo, que no es suficiente indicio este solo, para dar tormento a vno». *COF*, pp. 236-237.

relacionadas con este tema, como por ejemplo la del «ungüento armario», que aplicado al arma tenía supuestamente la capacidad de curar la herida, incluso si la víctima se encontraba a una distancia considerable.<sup>260</sup>

La antipatía entre víctima y asesino le lleva a Nieremberg a discutir el tema de los afectos y su influencia en el comportamiento. Se refiere, primero, al comportamiento humano, y uno de los casos que trata brevemente es el de la simpatía a través del alimento; en particular de la leche y de la sangre, tema apropiado para hablar de curiosidades como la estrecha relación entre un recién nacido y su nodriza, o los efectos perniciosos de beber sangre.<sup>261</sup>

De la conducta humana pasa a la de los animales. Nieremberg se pregunta por la causa del instinto de los animales, gracias al cual saben distinguir entre lo beneficioso y lo perjudicial -«¿Por que el Cordero huye del Lobo, siendo menor, y menos disforme, y no del Elefante, cuyo bulto auia de espantarle mas?»<sup>262</sup> Este conocimiento de lo que es provechoso o dañino, adquirido «sin doctrina, sin enseñanza, ni experiencia», no proviene, sugiere Nieremberg, de los sentidos «exteriores» de los animales. Es consecuencia de la capacidad de la simpatía y antipatía física para despertar simpatías y antipatías «fantásticas», es decir, que afectan a la fantasía animal.<sup>263</sup> Una idea que le sirve para explicar también la capacidad de algunos animales para sentir fenómenos naturales futuros -el «vaticinio natural de los animales»-, y que, a su vez, da pie a una discusión sobre si esta facultad, esta «profecía natural», es equiparable, en el caso de los humanos, al poder de adivinación que tradicionalmente se le había atribuido al alma.<sup>264</sup>

La lista de ejemplos para los que la teoría de la simpatía y antipatía de las cosas ofrece un marco de discusión continua: la aversión de los espíritus malignos a la luz<sup>265</sup>, el saber de los zahoríes<sup>266</sup>, las virtudes de ciertos pueblos contra lo ponzoñoso<sup>267</sup>, etc. Consciente, tal vez, de que es necesario interrumpir en algún momento una exposición que, de otro modo, podría continuar indefinidamente, Nieremberg concluye este primer libro de forma algo abrupta. Lo hace invitando al lector a realizar una pausa y a reflexionar, después de tanto fenómeno admirable y curioso, sobre «cual sea la mayor maravilla del mundo».

---

[260] *COF, Oculta filosofía*, Libro 1, Cap. LVIII. Esta historia se atribuye al mago Rudolf Goclenius, con quien el jesuita Jean Roberti mantuvo una polémica disputa. Ambos personajes son mencionados por Nieremberg. «Es contra razon, y tan sin fundamento esta cura, escribe Nieremberg, que no merece entrar en disputa porque dixo bien Aristoteles, que no todas las sentencias falsas se auian de refutar, sino las que tuuiesen alguna probabilidad, y esta no la tiene, y ansi entra en el numero de aquellas que son mas para reir, que para discurrir en ellas». *COF*, pp. 238-239.

[261] *COF, Oculta filosofía*, Libro 1, Cap. LXV-LXVI.

[262] *COF*, p. 249.

[263] «El amarse vnos naturalmente, o tenerse otros auersion, sin auer precedido causa, en esto se funda, en alguna conueniencia, o contrariedad fisica del temperamento, humores, o otras qualidades que se reciben, y despiden inuisiblemente a distancia conueniente, porque de la Simpatia, y Antipatia fisica se despierta semejantemente la fantastica». *COF*, pp. 250-251.

[264] *COF, Oculta filosofía*, Libro 1, Cap. LXXI.

[265] *Ibidem*, Cap. LXXIII.

[266] *Ibidem*, Cap. LXXVI.

[267] *Ibidem*, Cap. LXXXIV.



Como no podía ser de otra forma, se está refiriendo a Dios, y a la admiración que debería causar en nosotros su conocimiento.

Desahogese el coraçon atropellado de la inquisicion curiosa de tantas marauillas, reparandose a la vista amorosa de su Autor. Respire vn poco el alma de la aueriguacion de causas inciertas, en los abraços dulçes del que es causa cierta de todas. Recobre nuevos espíritus, dando a su Criador el parabien de tan marauillosas obras, con adorar su omnipotencia: mire con buenos ojos al Artifice, pues admira las hechuras. Quien haze tantas marauillas, que marauilloso será; quien por el hombre las hizo, que amable le deue ser, y que amoroso le es! O curiosidad humana, donde puedes abastecer mas tu admiracion, que en reconocer a tu Dios.<sup>268</sup>

## Libro II

Nieremberg concibe la naturaleza como una admirable obra de arte, una obra cuyo atractivo radica justamente en su carácter artificioso, creado, diseñado. El objetivo de la segunda parte de *Oculto filosofía* es poner de relieve y analizar el *artificio* del mundo. Se trata de desentrañar, y de paso contemplar y elogiar, el modo en que Dios ha creado esta gran obra. ¿Con qué fin, además del de fomentar la exaltación del trabajo divino? Nieremberg propondrá que el conocimiento del artificio del mundo constituye un requisito fundamental para adquirir una legítima ciencia de la naturaleza.

Introduce su planteamiento haciendo referencia a un tema que ya había tratado en su obra *Prolusión* y que también será discutido en *Historia naturae*: la dignidad de la filosofía natural. Nieremberg la considera una actividad merecedora de tanta fama y elogio que es digna «no solo de introducirse en Cortes, y Pretorios Reales, sino de tener por Maestros a los mismos Monarcas».<sup>269</sup> A modo de ejemplo, se detiene a examinar la filosofía natural practicada por dos reyes en particular, «los mas sabios del mundo», Adán y Salomón.

Nieremberg se pregunta cómo fue posible que estos dos individuos adquirieran un conocimiento tan completo de una realidad natural en gran medida inabarcable. Su respuesta es que tanto Adán como Salomón, y sólo ellos, poseyeron un conocimiento natural privilegiado, basado no en la suma de experiencias individuales sino en una serie de «principios y reglas generales», a partir de los cuales podían desarrollar nociones acerca de cualquier elemento de la naturaleza.<sup>270</sup> Una «ciencia general» de la naturaleza, por tanto, según la cual, independientemente del acceso directo -«noticia inmediata»- a realidades o fenómenos particulares, se podía generar conocimiento acerca de todos y cada una de ellos.<sup>271</sup> «Para ser perfecto Filosofo natural, concluye Nieremberg, no es menester conocer las naturalezas todas, sino el arte y reglas con que filosofe de cada

---

[268] COF, p. 275.

[269] *Ibidem*, p. 278.

[270] *Ibidem*, p. 282.

[271] Nieremberg reconoce, aun así, cierto papel a la experiencia directa como fuente de conocimiento: «Fue mas excelente ciencia esta por principios, y reglas generales, que no la noticia inmediata de solos los indiuiduos, o especies de substancias, si bien esta ciencia, o conocimiento de las especies tambien tubo». COF, p. 282.

Nieremberg señala que esta ciencia de «principios y reglas» que tuvieron Adán y Salomón es la «verdadera y pura doctrina natural». <sup>273</sup> Y precisa: «Es muy gran arte, o por mejor dezir muy artificiosa esta ciencia, y mas que noticia sola, no se podrá saber sin conocer el artificio del mundo, cosa de gran primor, y sutileza en si, de gusto, y admiración en el que le mira». <sup>274</sup> Nieremberg está sugiriendo que existe una relación directa entre los principios que deben guiar el conocimiento de la naturaleza y los principios de los que se sirvió Dios para crear su gran obra. Investigar estas correspondencias podría dar lugar a un conocimiento del mundo mucho más completo. Nieremberg subraya especialmente la dimensión práctica de este conocimiento, y de la filosofía natural en general:

Hizo Dios el mundo para vso del hombre; y assi era necessario que huuiessse tambien algun modo, y arte para que le vsassemos; esta es la que llamo ciencia de la naturaleza, y arte del mundo; y porque el modo mas acordado para su vso es por principios, y reglas generales, porque fuera nunca acabar si fuesse menester conocer cada naturaleza, y especie en particular, fue conuenientissimo que se hiziesse con tal traça, que por reglas generales se alcançasse su vso, y conocimiento. <sup>275</sup>

Profundizar, por tanto, en el misterio, oculto, del artificio del mundo sirve para identificar los principios generales que gobiernan la naturaleza, a partir de los cuales se puede adquirir un conocimiento, una ciencia y arte, de la realidad, sólido y provechoso. Uno de los primeros ejemplos que pone Nieremberg es el de cómo identificar los elementos naturales que sirven de remedio a determinadas dolencias del cuerpo humano. La obra divina es tan sutil e ingeniosa, propone, que acoge correspondencias entre ciertas características de ciertos elementos (forma, color, etc.) y la parte del cuerpo a la que afectan. Así, a propósito de las plantas o animales que tienen algún efecto beneficioso sobre el corazón, destaca cómo «todas estas naturalezas conuieuen en algo entre si, o en figurar al coraçon, las que no le tienen, como son las plantas, o en particularizarle las que le tienen, como son los animales». <sup>276</sup>

De poco provecho serían tantas propiedades beneficiosas de la naturaleza, señala Nieremberg, si permanecieran totalmente ocultas, si no existieran estas correspondencias, estas «señas». «Y assi fue arte Diuina manifestarnoslas con alguna cifra proporcionada,

---

[272] *Ibidem*, p. 283. Antes señala: «para ser vno buen Iuriconsulto, y Letrado, no es menester saber todos los casos singulares, ni la resolucion particular dellos, sino solo las leyes, y principios vniuersales, segun ellas que puede ajustar al caso particular conque le resuelua».

[273] *Ibidem*.

[274] Y continúa: «que si nos espanta el arte que tiene vn relox, o qualquier ingenio nuevo, y el artificio de la estatua de Minerua que labró Phidias, y la paloma de Architas, y las aues de Boecio que volauan por si, siendo de madera, y metal, y la estatua de Memnon que hablaua herida con los rayos del Sol, y la de Serapis que con osculos acariciava la luz reciente quando amanecia: quanto y mas nos ha de pasmar el arte, y ingenio de todo este Vniuerso, con todas sus correspondencias y encajes? en el conocimiento pues de la obra desta maquina, en la ciencia deste tan admirable artificio estriua la dotrina natural, comprehendida con principios y reglas». *COF*, p. 284.

[275] *Ibidem*, pp. 286-287.

[276] *Ibidem*, p. 288. Otro de los ejemplos que discute es el de la fisiognomía, tema al que dedica varios capítulos (XX-XXIV). Nieremberg no la considera una teoría incierta, a diferencia de la metoposcopia o la quiromancia, que según él son supersticiosas y vanas.

y qual mas a proposito que por la semejança, y simbolos. Esta es la lengua natural, estas son las voces de Dios».<sup>277</sup> La naturaleza, por tanto, está colmada de señales, símbolos, que ayudan a identificar los principios que la gobiernan. Todo indica, en definitiva, «que hay artificio en la naturaleza dispuesta con metodo, por donde nos pudiessemos guiar para su conocimiento, y aprouecharnos de su vso».<sup>278</sup>

A lo largo del libro, Nieremberg se dedica a analizar las tres formas en deberíamos hacer uso de este conocimiento acerca del artificio del mundo, las «tres cosas en las que quiso Dios que la naturaleza nos siruiesse»: «La primera, el conocimiento de su Criador. La segunda, la enseñanza de nuestra alma. La tercera, el remedio del cuerpo, no ay criatura que no sirua a vna destas tres cosas».<sup>279</sup>

Con respecto al primer punto, Nieremberg menciona numerosos ejemplos de cómo la traza del mundo apunta inevitablemente a un diseñador superior y admirable: desde el uso de la aritmética y la geometría en la creación de la naturaleza, a la figura y disposición de un universo complejo pero armónico. «Todo está pregonando un sumo Artífice, un sapientísimo Aritmetico, Geómetra, y Músico», dirá.<sup>280</sup> El vasto conjunto de las naturalezas vivientes también constituye una señal del poder creador de Dios, y Nieremberg lo subraya aludiendo a los diferentes tipos de correspondencias, y proporciones, entre animales y plantas, así como a su ingeniosa «fábrica».<sup>281</sup> Dedicada especial atención a la naturaleza humana, culmen de la Creación, imagen privilegiada de Dios mismo.<sup>282</sup> Destaca elementos como las correspondencias entre el ánimo de los hombres y el de algunos animales, o el diseño del cuerpo humano, que describe en términos muy elogiosos.<sup>283</sup> Nieremberg propone incluso, aunque este tema lo desarrolla más adelante, una serie de leyes de la naturaleza, aplicables a la conducta humana, como reflejo de la suprema sabiduría de Dios.<sup>284</sup>

En definitiva, «quien toda esta maquina, y juego del mundo aduierte sale fuera de si arrebatado, y atonito del ingenio, y grandeza de su Autor; está toda diziendo quien la

---

[277] *Ibidem*, p. 289.

[278] *Ibidem*, p. 297.

[279] *Ibidem*, p. 298.

[280] *Ibidem*, p. 315.

[281] *COF, Oculta filosofía*, Libro 2, Cap. XXXVII-XLVI, LV-LVIII.

[282] *Ibidem*, Cap. XXXIV-XXXV

[283] *Ibidem*, Cap. XLVII-XLVIII, LIV.

[284] *COF*, pp. 319-320. Primera: «intentar no solo a hazer bien, sino lo mejor, aspirando a esto siempre». Segunda: «obrar interiormente por instrumentos acomodados, no superfluos». Tercera: «dar facultad, juntamente con el instrumento». Cuarta: «cumplir, y llenar todo el mundo en sus grados, sin dexar vacio alguno». Quinta: «obrar quanto tiempo pudiere, y quanto pudiere sin descanso». Sexta: «dar a cada vno lo que es suyo». Séptima: «procurar la conseruacion eterna de todas las cosas en su especie». Octava: «ser compendiosa buscando termino en las cosas, reusando el infinito, señalando a cada naturaleza su forma, que es su linde». Novena: «ser vna misma siempre guarda sus leyes con certeza infalible, no antigua a ningunas las malas costumbres, no inuentan nueuas los descuidos antiguos». Décima: «no cargar mas de lo que cada vno puede lleuar». Undécima: «desear paz vniendo todas las cosas, ligandolas con amor, que aun las enemigas conuienen en mucho». Duodécima: «cuidar de la prouision publica, que a nada falte nada, aperciendo para todas las cosas de todo lo competente para su conseruacion, y sustento».

hizo».<sup>285</sup> La multitud de naturalezas existentes evidencia el poder de Dios. El hecho de que podamos sacar tanto provecho de estas naturalezas es reflejo de su bondad. Por último, aquello que las correspondencias ocultas representan no es otra cosa, propone Nieremberg, con los platónicos, que el amor divino. «El amor es la liga y argamasa del mundo», escribe, y aporta numerosos ejemplos de «amistades» entre piedras, plantas y animales, incluyendo también al hombre.<sup>286</sup>

En relación con la «enseñanza e instrucción de nuestro ánimo», el segundo fin para el que Dios ha diseñado el mundo natural, Nieremberg comienza haciendo referencia a la naturaleza como un compendio de lecciones morales: un «libro de virtudes y vicios», un «sentenciario prudentísimo», en la que «nos definio Dios toda la Filosofía Moral».<sup>287</sup> Destaca dos formas en que puede darse esta instrucción. La primera es una enseñanza «como en cifra», «no de otra manera, que cuando un pintor hace un jeroglífico», y atañe a la composición y fábrica de las naturalezas. La segunda es «mas viva representación», «como en ejemplo y ejercicio», y se refiere a los ingenios de los animales y a sus costumbres.

A propósito del primer caso, el de los denominados «jeroglíficos naturales», Nieremberg reúne numerosos ejemplos de animales cuyas formas transmiten, a modo emblemas, enseñanzas de orden moral.<sup>288</sup> El primero de ellos es un ave del Nuevo Mundo, llamada *tuputu* o *tuputa*, «vivo Gnomopglyfico de la embidia, por tener las entrañas, estando viva, llenas de gusanos: de modo que no consta sino de la piel, y los huesos, todo lo de mas embutido de aquellas sabandijas. Assi es la embidia, es un gorgojo de los corazones».<sup>289</sup> En relación con el segundo caso, Nieremberg describe ejemplos de cómo las costumbres de los animales nos instruyen sobre cuestiones morales e incluso acerca de temas de índole teológico, como los sacramentos o los misterios de la fe.<sup>290</sup> Así, el ciervo, al huir de las serpientes sumergiéndose en ríos, simboliza el bautismo. O el león, que cuando es perseguido encubre sus huellas, representa la Encarnación.

«El tercer intento para que Dios creó las cosas, prosigue Nieremberg, fue para servicio del cuerpo humano: unas para ayudarle; otras para vestirle; otras para mantenerle; otras para curarle, y serle provechosos medicamentos», etc.<sup>291</sup> El punto de partida, como ya señalábamos antes, es la asunción de que la naturaleza es una fuente generosa de recursos, ocultos, que el hombre puede aprovechar si sabe interpretar las indicaciones «naturales»

---

[285] *Ibidem*, p. 318.

[286] *COF, Oculta filosofía*, Libro 2, Cap. LXII.

[287] *COF*, p. 63.

[288] *COF, Oculta filosofía*, Libro 2, Cap. LXIII. Esta sección está relacionada con otra obra de Nieremberg ya mencionada, *Gnomoglyphica*, en la que se presentan ciento diecisiete emblemas sin *pictura*, y en la que se incluyen algunas referencias a naturalezas exóticas. Ver Praz 1975, pp. 436-437.

[289] *COF*, pp. 330-331. Otros ejemplos: el oso, la pantera o la encina. «El oso chupando o lamiendo solo sus manos, se sustenta por mucho tiempo, y engorda. Si es assi, muestra que los trabajos de vno son los que le entran en prouecho». «El olor suaue de la Pantera, trae a si las otras fieras, no ay tal piedra Iman, como la opinion de vida exemplar». «La Encina muy loçana, y poblada de ramos, se parte y desgarrar por medio con su peso: la mediania es lo seguro».

[290] *COF, Oculta filosofía*, Libro 2, Cap. LXVI y LXVII.

[291] *COF*, p. 341.

que los señalan. Nieremberg discute, a lo largo de varios capítulos, posibles «reglas para conocer por principios generales las naturalezas de las cosas»: el tacto, el olor, el sabor, el color, la forma. Desaprueba la astrología judiciaria, y en general toda conjetura basada en semejanzas entre los astros y los elementos naturales, pero sostiene que no es falaz la «onirocrítica» -«como la que los Medicos exercitan, y Dios inspira a los Santos»-, es decir, la interpretación, a través de símbolos y similitudes, de sueños «naturales» en el primer caso, y sobrenaturales en el segundo.<sup>292</sup> Aunque también reconoce mucha superstición y engaño en relación con el tema de la interpretación de los sueños.<sup>293</sup>

Tras tocar brevemente el tema de la superstición, que censura a través de ejemplos y una serie de advertencias, Nieremberg trata, hacia el final del libro, cuestiones relacionadas con la magia, natural y artificial, y con los efectos maravillosos de los elementos.<sup>294</sup> Acerca de la magia, en concreto, destaca como «sabiendo mezclar diuersas causas el que comprehende las virtudes particulares de las cosas» puede crear «naturalezas artificiales» o «artificios naturales». Es decir, que lo que no se obtiene «por el curso de las causas solemnes, y legitimas de la naturaleza» lo puede lograr «la aplicacion del arte, e industria humana», dando lugar a estos artificios o «milagros humanos» -pues «al que ignora sus causas parecerá milagros».<sup>295</sup> Nieremberg alude, por ejemplo, a trucos muy conocidos en la literatura de secretos -«secretos de la naturaleza», los llama- como envolver huevos en telas de colores para que salgan pollos de esos colores;<sup>296</sup> y menciona también casos famosos de artificios con luces o fuentes, como los de Anaxilao de Larisa y Arquímedes, o autómatas, como la paloma de Arquitas.<sup>297</sup> «No es mucho, que ayudada la naturaleza con arte, se obren tantos milagros, pues sin industria humana se ven en ella efectos magicos», concluye.<sup>298</sup>

Nieremberg finaliza «esta materia del juego y traçado de la naturaleza» señalando que «en el artificio, y gobierno natural se suele mezclar algo divino, que ni lo pidan las causas naturales, ni alcancen a aquello sus fuerzas». <sup>299</sup> El último capítulo invita, precisamente, a considerar lo divino a través de la naturaleza, planteándose su conocimiento como un objetivo que trasciende las posibilidades de la filosofía natural, y se vuelca en lo metafísico y teológico. Dios aparece, de nuevo, como la meta última del ejercicio intelectual.<sup>300</sup>

---

[292] *Ibidem*, p. 349. Nieremberg incluye referencias a sueños de sus propios padres (pp. 350-351).

[293] «Todo esto he aduertido de los sueños, porque en ellos se ve tambien quando son naturales gran artificio de la naturaleza, quando diuinos el cuidado paterno de Dios, y quando ni vno ni otro, la vanidad, y peligro que tienen, y quanta locura es obseruarlos». *COF*, p. 355.

[294] Ver Thorndike 1947 o, más reciente, Paola Zambelli, *White Magic, Black Magic in the European Renaissance*. Leiden: Brill, 2007.

[295] *COF*, p. 358.

[296] *Ibidem*, p. 359. Ver William Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

[297] *COF*, pp. 359-361. Ver Alfredo Aracil, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.

[298] *COF*, p. 361.

[299] *Ibidem*, p. 366. Muestra de ello, en general, es la noción de naturaleza custodiada por la providencia divina.

[300] *COF*, *Ocultia filosofía*, Libro 2, Cap. CVIII. Volveremos sobre este capítulo más adelante.

Basta de esta fruta curiosa. Basta de lo arcano, y admirable de la naturaleza. A mejores platos convido a mi Lector. No quisiera cargara solo de los principios, sin que gustasse comida de mejor instancia. No pare, ni se ocupe solo en lo natural, dexé el estomago desembarazado para manjar mas sazonado, y saludable. Guste también de la gracia, que es más dulce, de más provecho su sustento, de más suavidad su sabor. Pase de la Filosofía natural a la Moral, de aquí a la divina. El admirar a la naturaleza ha de ser para reverenciar su artífice, para componer uno a sí mismo, para reformar su corazón, para aspirar al Cielo, aprendió esto de la misma naturaleza, que en todas sus obras afecta lo superior; en todas anhela algo celeste.<sup>301</sup>

### 2. 4. 3 *Historia naturae*

Publicada en latín por la prestigiosa *Officina Plantiniana* en Amberes, *Historia naturae* puede considerarse como la versión más erudita e internacional de los trabajos de Nieremberg sobre temas de historia y filosofía natural.<sup>302</sup> La obra está dedicada a Don Gaspar de Guzmán y Pimentel, Conde-Duque de Olivares, a cuyo linaje Nieremberg alude continuamente en su dedicatoria, empleando un juego de palabras en torno al árbol del olivo, del que también se había servido Lope de Vega en su *Isagoge*. «La Minerva ática está consagrada al olivo bético, que extiende sus ramas dilatadísimas recreando un nuevo Liceo»<sup>303</sup>, escribe el jesuita, en un ejemplo magistral de síntesis de motivos afines tanto a su orden -la dedicación al saber, la vocación educativa, la expansión de la compañía como las ramas de un árbol- como al programa imperial español, del que el Conde-Duque era el principal impulsor y responsable. No era la primera vez que Nieremberg contaba con el patrocinio de esta importante figura del panorama político de la corte: su primer trabajo, *Obras y Días*, del año 1629<sup>304</sup>, también había sido dedicada a Olivares, lo cual resulta bastante revelador acerca del perfil, en el sentido de Biagioli, *cortesano* de Nieremberg al comienzo de su carrera editorial.<sup>305</sup>

*Historia naturae* consta de dieciséis libros, algunos de ellos ilustrados con xilografías, más una adenda.<sup>306</sup> Son textos, indica el subtítulo,

en los que se describen rarísimos arcanos de la Naturaleza, también astronómicos, animales desconocidos de las Indias, cuadrúpedos, aves, peces, reptiles, insectos, zoofitos, plantas, metales, piedras y otros minerales, y las características de los

---

[301] *COF*, p. 367.

[302] Sobre cómo se enmarca la obra de Nieremberg en el corpus de literatura internacional sobre el Nuevo Mundo en el siglo XVII, ver Miguel de Asúa y Roger French. *A new world of animals. Early modern Europeans on the creatures of Iberian America*. Aldershot: Ashgate, 2005, especialmente pp. 162-169.

[303] *HN*, *Dedicatoria*, p. 3r.

[304] *Obras y Días. Manval de Señores y Príncipes. En que se propone con svpveza y rigor la especvlación y execvción política, económica y particvlar de todas virtudes*. Madrid, Viuda de Alonso Martin, 1629.

[305] El propio Nieremberg lo menciona en la dedicatoria de *Historia naturae*: «Hace ya tiempo que por orden tuya y bajo tus auspicios te ofrecí respetuosamente las primicias de mis desvelos y las dediqué a tu grandeza». Antes le recuerda: «tú en cierta ocasión opinaste que mis ocurrencias tenían alguna importancia» (*HN*, *Dedicatoria*, p. 2v). Sobre la idea del científico «cortesano» la obra de referencia es Mario Biagioli, *Galileo, Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

[306] La adenda la constituyen dos libros sobre prodigios naturales en Europa, y otro libro sobre prodigios en «la tierra prometida de los hebreos». Más adelante trataremos en detalle el tema de las ilustraciones.



ríos y de los elementos, junto con sus propiedades medicinales. Se plantean nuevas y curiosísimas cuestiones y se aclaran eruditamente muchos pasajes de la Sagrada Escritura.<sup>307</sup>

La obra puede dividirse en dos grandes bloques. El primero, que incluye los siete primeros libros, consiste en una serie de argumentos en torno a la generación y constitución de los seres vivos, de corte aristotélico, aunque Nieremberg insiste en que va a «aportar datos nuevos o de forma novedosa y suplir algunas omisiones».<sup>308</sup> El segundo bloque, del Libro VIII en adelante, consiste en una recopilación de datos sobre naturalezas exóticas -del Nuevo Mundo, fundamentalmente, aunque son muchas las referencias a otras regiones- empezando por el hombre y recorriendo, en orden descendente, el conjunto de la fauna, la flora, los metales y minerales, y los elementos.<sup>309</sup>

Como ya hemos señalado, Nieremberg utiliza -reescribe, en realidad, en su versión latina- muchos de los textos publicados en *Prolusión* y *Curiosa y oculta filosofía*. Así, por ejemplo, el Libro I de *Historia naturae* -«que trata de la dignidad, utilidad y deleite de la filosofía natural»- es una versión algo ampliada del texto de *Prolusión*, y su planteamiento es en conjunto idéntico. Escrito a modo de prólogo a la obra, su objetivo es proporcionar una justificación del interés, científico y, sobre todo, teológico, de la historia natural como disciplina. Nieremberg recoge numerosos ejemplos -prácticamente los mismos que en el texto de 1629, aunque con alguna referencia más a criaturas del Nuevo Mundo- de cómo la naturaleza es un repositorio de virtudes y conocimiento práctico, y a la vez una fuente de curiosidad y admiración, que ha de servir de estímulo para la exaltación de la grandeza creadora de Dios. En realidad es a partir del Libro II y hasta el Libro VII donde Nieremberg desarrolla sus principales argumentos, antes de proceder a la parte de carácter descriptivo.

## Parte I. Historia y filosofía natural del Nuevo Mundo

¿Cuáles son, a grandes rasgos, los objetivos que se plantea Nieremberg en *Historia naturae*? Por un lado, uno de sus propósitos es completar las interpretaciones que los autores clásicos hicieron acerca de la naturaleza, aportando nuevos datos sobre elementos naturales desconocidos. Si, como hemos visto, la naturaleza constituye para Nieremberg un todo armónico, en el que los elementos naturales conforman una sucesión de seres sin fisuras, ¿cómo se explica, dentro de este sistema ordenado y aparentemente cerrado, la aparición de elementos nuevos, como los provenientes del Nuevo Mundo?

Nieremberg es plenamente consciente de la relevancia epistemológica que suponía todavía la noticia de tantas especies desconocidas:

La Naturaleza nunca nos fue tan patente como lo es ahora. A los antiguos sólo les

---

[307] En realidad, el subtítulo de la obra no es muy diferente del habitual en este tipo de historias naturales. Ver, por ejemplo, el que escribe Edward Topsell para su obra *A Historie of Four-Footed Beastes* (London, 1607).

[308] *HN*, p. 16.

[309] Libros VIII-XVI, pp. 132-386. No incluimos en nuestro análisis los tres libros de la adenda.

fue permitido ver la mitad de su faz, y esto de refilón; ahora se nos muestra íntegra y directamente. Con el Nuevo Mundo nos ofreció nuevos espectáculos y se nos mostró distinta o diferente. Nadie hasta ahora la ha visto en su integridad.<sup>310</sup>

Así, uno de sus objetivos es «organizar los abundantes datos de una naturaleza más completa o fecunda», de manera que el lector encuentre «nuevos animales y nuevos datos basándome en los antiguos».<sup>311</sup> Esta cuestión plantea problemas a varios niveles. En el plano filosófico-naturalista conduce a una serie de disquisiciones sobre la generación de los seres y el espacio que ocupa cada entidad natural en el mundo. ¿Cómo se generan los seres vivos? ¿Qué relación guardan unos con otros? ¿Dónde radica la correspondencia entre los diferentes grupos: elementos, animales, plantas, minerales, etc.? En un plano teológico, la evidencia de la naturaleza americana obliga a replantear la concordancia entre el relato bíblico de la Creación y los presupuestos generales de la filosofía natural aristotélico-escolástica sobre el origen y desarrollo de los seres. La idea de fondo es reconciliar tradición, a nivel teórico-textual, y novedad, a nivel fenoménico. Y para ello es fundamental que la explicación del origen de la naturaleza americana concuerde con la descripción del origen del mundo recogida en la Biblia. En este sentido, sugiere Nieremberg, analizar el relato acerca de los inicios del mundo

ayudará a conocer mejor la Naturaleza, especialmente la gradación de la sensibilidad, y sobre todo a describir los animales de las Indias. Porque es incierto de qué modo tras el diluvio de Noé han aparecido los animales en ese Nuevo Mundo, que, como si estuviera desterrado, carecía de todo contacto con la naturaleza antigua: si engendrados por el cielo, o saliendo por segunda vez de la tierra y el agua, repitiéndose así la primera formación, o de qué otra forma han llegado hasta allí.<sup>312</sup>

Sumadas las dos perspectivas, la primera parte del libro consiste en una sucesión de argumentos en torno a las causas -eficiente, material, formal y final- que dan sentido a la existencia de los diferentes elementos naturales; todo ello atravesado por continuas alusiones a casos insólitos, raros, sorprendentes, a fin de explotar el poder de la admiración para estimular una curiosidad legítima acerca de los misterios de la naturaleza. A otro nivel, *Historia naturae* constituye un ejercicio de exaltación de la labor creadora de Dios, a través del estudio de los aspectos más extraordinarios de su obra. «¿Qué mejor uso de las cosas que conocer a Dios, admirarlo, alabarlo, cantar continuos himnos en su honor, adorarlo en este templo del mundo? Cada una de las especies que admire el estudioso y analista de la Naturaleza será un himno y una ceremonia de alabanza en honor del Creador».<sup>313</sup> Es decir, el estudio de lo admirable natural para Nieremberg es sólo un paso previo al estudio de lo admirable divino.

Pero también, como ha propuesto Domingo Ledezma, *Historia naturae* pretende ofrecer un nuevo marco de interpretación del Nuevo Mundo que legitime de otra forma, más allá

---

[310] *HN*, p. 16.

[311] *Ibidem*, pp. 15-16. Para una exposición más general sobre la gestión del conocimiento acerca de naturalezas novedosas, en particular la americana, ver Álvarez Peláez 1993 y, más recientemente, Peter Mason, *Before disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*. London: Reaktion Books, 2009.

[312] *HN*, p. 16.

[313] *Ibidem*, p. 15.

de las cuestiones puramente materiales, el interés en el conocimiento y la dominación de estos territorios.<sup>314</sup> Una legitimación, según este autor, *imaginativa*, simbólica, espiritual, que dé cuenta de las dimensiones ocultas, veladas, meta-físicas, de la realidad natural, verdadero objeto de interés, como ya había adelantado Nieremberg en *Ocultia filosofía*, para un estudioso de la naturaleza como él, atento a las correspondencias y paralelismos entre el plano natural y el plano moral-espiritual.

Una vez establecidos los planteamientos generales en el Libro I, los dos siguientes están dedicados al análisis de la naturaleza de lo creado y sus diferentes grados, o eslabones, en la «gran cadena del ser». Partiendo de la idea de animal como «todo cuerpo animado dotado de sentidos», el Libro II tiene como objetivo establecer correspondencias y diferencias entre la realidad natural animada y la inanimada, particularmente entre la naturaleza viviente y los cielos. El texto constituye una versión ampliada del Libro 6 de *Curiosa filosofía*: Nieremberg discute la supuesta animación de los cielos, su movimiento, su consistencia, etc.; y, como en *Curiosa filosofía*, deja constancia de algunos descubrimientos astronómicos relativamente recientes. Su objetivo de fondo es cuestionar las diferentes teorías acerca de la naturaleza de los cielos, para mostrar que no son «animales», ni tienen capacidad para generar otros seres. Es una forma de garantizar que los cielos no fueron la causa de la vida en la tierra, pues si así fuera se explicaría fácilmente el origen de naturalezas como las del Nuevo Mundo.<sup>315</sup>

Asumiendo que todo cuerpo está dotado de algún tipo de sensibilidad, el Libro III está dedicado a analizar la «dignidad» de los seres vivos a través del estudio de los diferentes grados de la sustancia sensitiva, esto es, la «gradación de la sensibilidad» en la naturaleza. Así describe Nieremberg esta sucesión de grados:

La línea más baja es la materia informe; si ascendemos más, están los cuerpos simples; a continuación, los meteoros; luego, los metales; y luego, las piedras. Y toda esta clase de cosas es inanimada. Luego esa línea se eleva a más altura hacia los seres vivos dotados de un vigor interno; y éstos son las raíces, las hierbas, los arbustos y los árboles. La tercera línea es la formada por los que perciben y tienen ya una vitalidad avanzada, como son los animales, las aves y los peces. La cuarta línea es la de los seres racionales, y ésta línea sólo está formada por la majestad del hombre. La quinta línea, ya próxima a los seres divinos, está constituida por los mentes pensantes.<sup>316</sup>

La sustancia sensitiva -que dentro de esta gradación, señala Nieremberg, ocupa una posición intermedia- estaría dividida a su vez en otros «subgrados», dependiendo del número y grado de desarrollo de los sentidos con que las diferentes especies hayan sido dotadas. La idea de fondo es mostrar que la naturaleza conforma un *continuum* de seres.

---

[314] Domingo Ledezma, «Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo: la *Historia naturæ, maxime peregrinæ* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg». En *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, editado por Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma. Madrid: Iberoamericana, 2005.

[315] «Si los cielos poseyeran este poder, ayudaría mucho a la resolución de esta disputa, pues en la investigación del origen de los seres vivos huérfanos (llamo así a aquellos que vemos salidos de la tierra sin semilla alguna) imputaríamos impunemente dicho origen a una causa universal y excelente, donde en lugar de los rituales de la naturaleza el efecto no sería más noble que su origen». *HN*, p. 28.

[316] *Ibidem*.

Serán, precisamente, aquellos seres que hacen de enlace entre un grupo de naturalezas y otro los que acaparen la atención de Nieremberg: la esponja, como estado intermedio entre las plantas y los animales, los zoófitos, por su naturaleza ambigua entre animal y planta, o casos curiosos como el de la planta *borametz*, que supuestamente daba como fruto un cordero.<sup>317</sup> Por otro lado, el tema de los grados de naturaleza sentiente le sirve a Nieremberg para establecer diferencias entre el hombre, obra culmen de la Creación, y el resto de los animales, a pesar de que a muchos se les hayan atribuido, tradicionalmente, atributos típicamente humanos, como el estar dotados de razón, lenguaje, memoria, virtudes, afectos, virtudes; atributos que Nieremberg discute y, en la mayoría de los casos, les niega.

Establecida la jerarquía y gradación de las sustancias sensibles, en el Libro IV Nieremberg se plantea la cuestión del origen de todo lo creado, en particular de los seres vivos. Discute primero de qué manera a los cielos, a los astros, o a elementos como el agua, la tierra, el aire, el fuego, incluso al éter, se les han atribuido, según diferentes autores, «virtudes» generadoras de vida. Y a continuación contrasta este relato de causas eficientes con el relato por antonomasia de la creación del mundo: el Génesis.

Nieremberg se dedica a examinar «con nueva erudición» la narración bíblica de los orígenes de la naturaleza. Analiza los pasos, el *tempo*, de la creación del mundo: qué elementos fueron creados primero -siendo Dios la causa, eficiente, primera-, qué se generó a partir de ellos -actuando la naturaleza como causa segunda. Un tema que le interesa especialmente es cómo explicar la manera en que se originaron y distribuyeron los seres a lo largo de las diferentes regiones «elementales» del mundo -los animales en la tierra, principal «madre y progenitora», los peces en el agua, las aves también en el agua (aunque después colonizaran el elemento aire), etc.- además de dónde aconteció la Creación y en qué condiciones.

Prosigue Nieremberg su relectura de los pasajes del Génesis planteando varias cuestiones concretas acerca de la creación de los seres vivos. Uno de los temas que más centra su interés es el de la cantidad: ¿cuántos animales de cada especie fueron creados por Dios?<sup>318</sup> Es una pregunta que suscita todo tipo de reflexiones. Si fueron muchos o sólo una pareja de animales de cada especie, por ejemplo. Nieremberg es partidario de que fueran más de dos, y vuelve a discutir el tema ya tratado en *Curiosa filosofía* de los animales cuyas pieles sirvieron para vestir a Adán y Eva.<sup>319</sup>

---

[317] *HN*, pp. 34-35. Esta parte del Libro III de *Historia naturae* es una elaboración ampliada de los temas discutidos en *Prolusión* (Cap. VII-X). Sobre la planta *borametz* en particular, Nieremberg concluye que «no se debe tomar a broma ni creer que es puro cuento este relato del cordero de Tartaria nacido de una planta, relato que ha sido divulgado por tantos y tan notables varones». Sobre esta planta ver Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 1986.

[318] *HN*, p. 65.

[319] «Dios hablaba a toda la tierra cuando dijo *Produzca la tierra alma viviente en su género*, y no sólo al jardín del Edén ni sólo a la región circundante. Así mismo, puesto que en las antípodas se encuentran animales del mismo género que los que hay entre nosotros y no parece lógico que todos ellos fueran llevados y traídos de aquí para allá por el hombre o que ellos cruzasen a nado el mar que nos separa de aquellos hombres, resulta más probable que el creador creara desde el principio más de dos. Además, leemos que Dios hizo las túnicas de Adán y Eva con pieles de animales, lo cual demuestra claramente que desde el principio creó más de dos individuos de la misma especie, especialmente si Adán fue expulsado

La misma pregunta, reformulada, es pertinente a la hora de analizar el cómputo de naturalezas reunidas por Noé en su arca.<sup>320</sup> ¿Fueron dos o más los ejemplares que se salvaron del Diluvio Universal? Nieremberg se revela aquí como un exégeta minucioso, casi obsesivo. «¿De qué se alimentaban en el arca de Noé los animales carnívoros y los recién creados?», es una de las preguntas que se plantea en uno de los capítulos.<sup>321</sup> También considera la posibilidad de que Noé incluyera más animales puros que impuros, con el objeto de celebrar sacrificios a Dios una vez superado el trance del Diluvio.

En relación con esto, otro de los temas que discute por extenso, y que le sirve para establecer una conexión entre el ámbito de lo natural y lo sobrenatural -en este caso, lo religioso- es si se produjo algún cambio en la naturaleza de los animales tras el pecado original: alteraciones en su tamaño, su longevidad, sus atributos. Le interesa especialmente averiguar el origen de las especies peligrosas -animales venenosos, agresivos, dañinos- y se pregunta si Dios las creó así desde el principio, o si estas criaturas se volvieron peligrosas como consecuencia del pecado.<sup>322</sup> El tema es pertinente puesto que ayuda a contextualizar mejor, desde una mirada naturalista, episodios como el engaño de Eva por parte de la serpiente. Y sirve, a su vez, para sentar la base de un discurso sobre el Nuevo Mundo como una tierra poblada por naturalezas peligrosas y dañinas, consecuencia del dominio ejercido por lo demoníaco.<sup>323</sup>

Son problemas, como vemos, de orden hermenéutico que, sin embargo, se traducen en cuestiones de historia natural de primer orden. Así, el Libro V está dedicado a la pregunta, la paradoja, fundamental a la que aludíamos al principio, y que de alguna manera da sentido a toda la obra: ¿cómo explicar el origen de la naturaleza del Nuevo Mundo?<sup>324</sup> Nieremberg propone examinar dos hipótesis. La primera es filosóficamente la menos interesante, pero a la larga es la que ofrece una solución «natural» al problema. Consiste en preguntarse cómo llegaron hasta el Nuevo Mundo las criaturas allí descubiertas, asumiendo, por tanto, que fueron engendradas en otro lugar, el mismo en que fue creado el resto de los seres. Es una pregunta que tiene que ver con el problema antes discutido de la distribución de las naturalezas creadas a lo largo la tierra, y que autores como José de Acosta ya se habían

---

del paraíso y cubierto de pieles el mismo día, a no ser que con algunos recurramos a milagros y a nuevas formaciones, cosa que prohíbe sabiamente san Agustín» (*HN*, Libro IV, Cap. 24 y 25). Ver también *COF*, *Curiosa filosofía*, Libro 1, Cap. XXVIII.

[320] *HN*, Libro IV, Cap. 24.

[321] *HN*, p. 66. Estas cuestiones serán retomadas por Athanasius Kircher en su tratado dedicado al Arca de Noé. Ver al respecto *El Arca de Noé: el mito, la naturaleza y el siglo XVII*. Editado por Atilano Martínez Tomé. Madrid: Octo, 1989.

[322] *HN*, Libro IV, Cap. 30-33. Nieremberg parece indicar que sí eran animales peligrosos desde el principio, pero sus efectos negativos no perjudicaban al hombre. Nieremberg justifica la acción de Dios argumentando, según San Agustín y otros autores, que todas las criaturas, incluidas las dañinas y peligrosas, forman parte del entramado de la Creación, y desempeñan su función. Ahora bien, el hombre, escribe Nieremberg, «después de rebelarse contra Dios, mereció padecer la rebeldía de las fieras»; es decir, «el pecado hizo que ahora seamos atacados y heridos por ellos». A excepción de los hombres santos, que son respetados por los animales dañinos.

[323] Cañizares-Esguerra 2006.

[324] Gerbi 1978, 1982.

planteado.<sup>325</sup> ¿Cómo llegaron los hombres a lugares tan remotos? ¿Fueron transportados los animales o llegaron por su cuenta?

Nieremberg menciona la posibilidad de que el Viejo y el Nuevo Mundo hubieran estado conectados en el pasado. Recuerda los relatos acerca de grandes viajes realizados en la antigüedad, que daban noticia de unas tierras ricas y fértiles. Alude brevemente al debate sobre si el Paraíso pudo estar localizado en Perú.<sup>326</sup> Defiende, incluso, la idea de una eventual visita de los apóstoles al Nuevo Mundo. Su conclusión es que el traslado de hombres y animales pudo producirse de diversas formas:

Yo pienso, por tanto, que hombres y animales llegaron allí de más de una manera. Los hombres llegaron allí unos empujados por los naufragios, otros alcanzaron aquellos confines tras construir una flota, otros llegaron caminando cuando toda la tierra era todo un continente, o bien de estrecho en estrecho, si bien esto duró un período de tiempo mucho más largo, y esto se llevó a cabo en más de un sitio y por más de un pueblo. A su vez, los animales unos fueron llevados allí en barcos, mientras que otros migraron a través de los estrechos y cruzaron al otro lado desde las provincias próximas al continente.<sup>327</sup>

La segunda hipótesis consiste en que se hubiera producido, en el Nuevo Mundo, una réplica de la Creación; es decir, «si en alguna ocasión la tierra repitió algún parto importante, como fue el primero».<sup>328</sup> A lo largo de varios capítulos, Nieremberg discute la posibilidad de que los animales hubieran podido generarse «al margen de la manera común», tema que le lleva a preguntarse, como en el Libro 4 de *Curiosa filosofía*, por la existencia de seres monstruosos fabulosos: centauros, sátiros, nereidas, sirenas, tritones, cinocéfalos, pigmeos o grifos. En particular, Nieremberg se interesa por la generación espontánea de seres humanos -«¿puede el hombre nacer espontáneamente del suelo?»<sup>329</sup>- y de animales -«¿pueden los animales perfectos nacer espontáneamente?»<sup>330</sup>-, teoría que eventualmente descarta, empleando, en ocasiones, argumentos de marcado carácter teológico.<sup>331</sup> Aunque

---

[325] José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*. Editado por Fermín del Pino Díaz. Madrid: CSIC, 2008.

[326] Cuestiones que serán tratadas posteriormente, entre otros autores, por Antonio de León Pinelo en *El paraíso en el Nuevo Mundo* (1656). Ver edición en 2 vols., con prólogo de Raúl Porras Barrenechea Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1943.

[327] *HN*, p. 74.

[328] «No es esta una pregunta sin importancia, continúa, puesto que se trata de saber si lo hizo, si puede hacerlo y en qué medida puede. Esta pregunta alude sobre todo a las cuestiones oficiales sobre el origen y propagación de los animales y a la descripción de los animales raros de América, descripción que vamos a acometer ahora». *HN*, p. 74.

[329] *Ibidem*, p. 75.

[330] *Ibidem*, p. 86.

[331] Acerca de la imposibilidad de que el hombre se genere espontáneamente: «Todos procedemos de uno solo. Nuestro redentor es sólo Cristo. ¿Qué nuevas leyes se ocuparían de la salvación de aquel que naciera de la tierra y que no tuviera parte alguna de Cristo, a quien debemos la gracia de la reparación después del pecado de los primeros padres? Entonces Dios no confía la existencia humana ni siquiera a la tierra, ni la tierra mereció el primer parto del hombre, tal como demuestra el resto de los seres vivos. Dios mismo con su propia mano elaboró el rostro humano, mientras los ángeles le proporcionaban la arcilla, y luego le infundió la vida con el ósculo amoroso de su aliento. Esta obra tan grande y tan hermosa es superior a una condición tan vil. Lo que fue digno del trabajo divino no nace espontáneamente. Imagínate a aquel



no niega Nieremberg que pudieran producirse, por generación espontánea, numerosos seres imperfectos, como por ejemplo los piojos. La cuestión, de nuevo, adquiere tintes de hermenéutica bíblica, e implica considerar si estas criaturas estaban ya presentes desde la Creación o si surgieron después, como consecuencia del pecado original. «¿Dónde hubiera creado Dios las liendres? ¿En Adán?», se pregunta.<sup>332</sup>

En el caso de las criaturas fabulosas del Nuevo Mundo, Nieremberg descarta que se trate o bien de «animales adulterinos» o de seres generados espontáneamente, «al no ver otra manera de llegar hacia aquella parte del mundo». Por el contrario, «como son fecundas y propagan su género mediante el rito natural del acoplamiento, sin duda fueron partícipes de la bendición divina y fueron fecundadas en virtud del mandato de Dios de crecer y multiplicarse».<sup>333</sup> Nieremberg rechaza, por tanto, la idea de una «segunda creación», aunque se ve obligado, de nuevo, a ajustar su explicación del origen de los seres del Nuevo Mundo al orden de acontecimientos descrito en el Génesis: «Yo creo que aparecieron cada uno en su región apropiada a lo largo de toda la tierra, pero no todos a la vez ni a la vez que Adán. Por eso fueron llevados a su presencia, para que les pusiera nombre, solamente los que tenían un ingenio más desarrollado».<sup>334</sup>

Ahora bien, a la hora de explicar cómo tuvieron lugar estos traslados, Nieremberg, como ya hiciera en *Prolusión*, no apela únicamente a causas naturales:

Preguntarás cómo después del diluvio se esparcieron por toda la faz de la tierra, cómo fueron llevados hasta Adán, cómo fueron llevados a presencia de Noé para ser recogidos en el arca y cómo, después de reunirse ante Adán, se dispersaron nuevamente. Yo creo que de la misma manera que después del naufragio del universo fueron restituidos cada uno a su tierra de origen. Ésta era una labor de los ángeles, que son los custodios o guardianes de las especies naturales, y por ellos fueron llevados ante Adán y Noé unos animales salvajes que nuestro viejo mundo desconocía, de tal manera que no podían ser llamados colonias del mundo antiguo y que tampoco emigraron desde aquí hacia allí, sino que siempre fueron autóctonos de su tierra.<sup>335</sup>

Esta idea de las «especies autóctonas» le lleva a concluir Libro V con una lista de regiones donde él considera que pudieron generarse algunas especies de animales en particular, y otra lista de regiones mortales.<sup>336</sup>

Una vez resuelto el problema del origen de las especies del Nuevo Mundo, los dos libros con los que concluye la primera de las dos partes en que podría dividirse la *Historia naturae* completan el argumento general, aristotélico, de la obra al tratar, primero, el tema de las «causas activas», es decir, la generación de los animales y las plantas (Libro VI),

---

Dios enteramente ocupado y completamente entregado al hombre con sus manos, sus sentidos, su trabajo, su consejo, su sabiduría, su providencia y, sobre todo, con su afecto. ¿Qué rasgos le imprimía? ¿Acaso una obra de Dios tan grande y tan elaborada podría ser un adorno de la tierra y ser parida de una manera tan vil?». *HN*, p. 76.

[332] *Ibidem*, p. 88.

[333] *Ibidem*, p. 91.

[334] *Ibidem*.

[335] *Ibidem*.

[336] *HN*, pp. 91-92.

y, a continuación, el de las causas formal y final que dan sentido al mundo natural (Libro VII).

Así, a lo largo de los primeros veinte capítulos del Libro VI, Nieremberg presenta, sin criterios de selección aparente, incontables ejemplos extraídos del mundo natural -en realidad de obras de autores como Aristóteles, Eliano o Plinio- que le sirven para ilustrar diferentes aspectos relacionados con la reproducción de los animales, desde el proceso habitual de concepción, gestación y parto, a formas alternativas de procreación, como la de nuevo tratada generación espontánea o los casos de generación sin unión sexual. El tratamiento que hace de la cuestión es ciertamente monótono y poco sofisticado, a base de enumeraciones de casos, aunque también hay lugar para la mención de ejemplos sorprendentes como el de las *blantas* o *barnaclas* (Cap. 12) o el basilisco (Cap. 20).<sup>337</sup>

A partir del Capítulo 21, siguiendo el mismo planteamiento, Nieremberg describe diversos aspectos relacionados con la generación de las plantas, basándose en autores como Aristóteles, Teofrasto o Dioscórides. Escribe acerca de la generación espontánea, la generación por semillas o por injertos, y describe las notables variaciones del mundo vegetal, según factores como el clima, las condiciones del suelo o la organización de los cultivos. El libro termina con una brevísima alusión al mundo de los minerales, pero Nieremberg remite al lector a sus «Cuestiones naturales», es decir, a *Curiosa y oculta filosofía*, sobre la cuestión de si están o no animados. Tampoco le interesa discutir la generación artificial de los metales, puesto que es «cosa de los químicos».<sup>338</sup>

El Libro VII, como señalábamos, está dedicado al análisis de las causas formal y final. De nuevo, según la división animales-plantas-minerales, Nieremberg ofrece un recorrido, a base de numerosos ejemplos, por todos los aspectos destacables de lo que constituye la forma de los entes naturales. En el caso de los animales, describe primero sus partes externas, visibles, para luego tratar los órganos y otros aspectos del interior del cuerpo. Describe Nieremberg, también, características tan dispares como su tamaño, su temperamento, su olor, o sus enfermedades, su longevidad o su capacidad para el aprendizaje. En el caso de las plantas, aunque su exposición es mucho más escueta, el planteamiento es similar: se establecen primero los tipos, o géneros, de entes vegetales -árboles, arbustos, hierbas, etc.- para luego describir cada una de sus partes, desde las raíces a los frutos.

Con respecto a la causa final- la más importante, según Nieremberg- el planteamiento es similar al del Libro I. A la pregunta de por qué han sido creados los animales, la respuesta es: «Para conocimiento de Dios, para enseñanza nuestra, para nuestra utilidad».<sup>339</sup> Nieremberg apenas dedica unos capítulos a esta cuestión, pues considera que ya ha sido suficientemente tratada. Los ejemplos que cita, y que apenas desarrolla, se centran en la faceta de la utilidad, y hacen referencia únicamente al reino animal: de qué modo los animales nos proporcionan alimento, vestido, fuerza de trabajo y, sobre todo,

---

[337] Sobre las barnaclas en particular, ver Edward Heron-Allen, *Barnacles in Nature and in Myth*. London: Oxford University Press, 1928 y, sobre todo, Peter Mason, *Before disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*. London: Reaktion Books, 2009, cap. 2.

[338] *HN*, p. 91.

[339] *Ibidem*, p. 126.

medicamentos.<sup>340</sup>

## Parte II. Un inventario de la naturaleza peregrina

«Como ya hemos hablado bastante de las causas, paso ahora a la descripción de los animales». Así da comienzo Nieremberg al Libro VIII, con el que se abre la segunda parte de *Historia naturae*. «Aportaré muchas noticias exóticas», continúa, puesto que «ya ha quedado clara la nueva naturaleza, los prodigios nuevos, un Nuevo Mundo».<sup>341</sup>

Se inicia así una descripción que le llevará a recorrer, en orden descendente, todos los estadios en la escala de los seres, desde el hombre hasta los minerales y los elementos. Una descripción que va a tener un doble mérito, afirma Nieremberg: el de la «grata verdad», por un lado, y el de la «novedad auténtica», por otro; puesto que, se insiste una vez más, el objetivo es «presentar a los curiosos muchas cosas nuevas y admirables y un mundo distinto, sin perjuicio ni peligro alguno de la fe».<sup>342</sup>

El orden de la exposición viene dado por la jerarquía de los entes naturales. La distribución por libros queda recogida en el índice de la obra:

Libro VIII. Se comienza a tratar de los animales en particular y, en primer lugar, del hombre. Se describen varias tipologías y caracteres humanos que han pasado hasta ahora desapercibidos.

Libro IX. Trata en particular de los cuadrúpedos del Nuevo Mundo y de los exóticos, desconocidos por completo para otros autores o que han sido descritos superficialmente.

Libro X. Así mismo, de las aves extraordinarias.

Libro XI. Así mismo, de los peces.

Libro XII. Así mismo, de los reptiles.

Libro XIII. Así mismo, de los insectos y zoofitos.

Libro XIV. Las plantas exóticas.

Libro XV. Las plantas de Indias.

Libro XVI. Los metales y otros minerales exóticos; los elementos. Diversas propiedades de las aguas y de las tierras.<sup>343</sup>

Un aspecto fundamental a destacar de esta labor de recopilación y exposición es el de las fuentes. A lo largo de toda la obra Nieremberg demuestra ser un hábil experto en la técnica de extraer información de las fuentes más variadas y reutilizarla como base para su propia exposición. A diferencia de la primera parte, en la que las fuentes son obras, o compendios, de autores, la mayoría, pertenecientes a épocas muy anteriores a la suya, para la parte descriptiva se emplean, sobre todo, libros relativamente recientes, de principios del siglo XVI en adelante. Este es el periodo en que la historia natural como disciplina vivió uno de sus momentos de mayor esplendor -la «*Big science*» del momento, según

---

[340] Sobre este último aspecto, Nieremberg elige como ejemplo el de los excrementos, citando pasajes de Dioscórides, Avicena y Plinio. «Todo en los animales es útil, incluso sus excrementos son muy valiosos. Y ¡cuánta utilidad tendrán las otras partes más nobles, si las más sucias y vergonzosas sirven como medicinas!». *HN*, p. 127.

[341] *Ibidem*, p. 132.

[342] *Ibidem*.

[343] *HN*, s.n., antes del Libro I.

ha señalado Harold Cook- en gran medida propiciado por las noticias de la naturaleza del Nuevo Mundo que empezaron a proliferar, y que dieron lugar a tratados naturalistas repletos de información novedosa.<sup>344</sup> La lista de autores que Nieremberg cita es larga: Antonio Pigafetta, Pedro Mártir de Anglería, Andrés Laguna, Gonzalo Fernández de Oviedo, Nicolás Monardes, Cristóbal de Acosta, García da Orta, André Thevet, Charles de L'Ecluse (Clusius), Conrad Gesner, Ulisse Aldrovandi... Pero Nieremberg no sólo recurre a obras impresas; también utiliza mucha información recogida en manuscritos: cartas, informes, o materiales recopilados por viajeros, misioneros y naturalistas -como, por ejemplo, una descripción anónima de La Española, a la que alude con frecuencia. «Lo que he dicho en primera persona, lo he recogido de gente fidedigna, algunas cosas de testigos oculares, otras de autores de reconocida solvencia y de manuscritos diversos que merecen total confianza».<sup>345</sup> He aquí un ejemplo más del enorme poder de la Compañía de Jesús para proveer información, a través de su extensa red de correspondencia, a estudiosos como Nieremberg, que apenas se alejaron de su puesto de trabajo y, aún así, se vieron embarcados en la elaboración de proyectos a escala global.<sup>346</sup>

Una de las fuentes que emplea Nieremberg y que más interés ha suscitado, por su relevancia y por el uso que se hace de ella no sólo en *Historia naturae* sino en otros tratados de historia natural del siglo XVII, la constituyen los materiales de la expedición de Francisco Hernández a Nueva España. Considerada como la primera expedición científica moderna, la estancia de Francisco Hernández en los territorios de Nueva España constituye uno de los episodios más relevantes de la historia de la ciencia española de la segunda mitad del siglo XVI.<sup>347</sup> En 1569 Felipe II nombró al médico toledano Francisco Hernández Protomédico Mayor de las Indias, y le encomendó la misión de viajar a los virreinos de Nueva España y Perú con el fin de recabar información sobre el mundo natural de aquellas regiones. El viaje, planificado, en principio, para cinco años, duró siete, desde 1570 hasta 1577, y quedó reducido, geográficamente, al territorio de Nueva España.

El resultado más importante de la expedición fue la recopilación de un cuantioso material textual y gráfico: varios volúmenes de descripciones de la fauna, los minerales y, sobre todo, la flora de Nueva España, y más de dos mil ilustraciones. Sólo la parte dedicada a la botánica incluía referencias a más de un millar de especímenes, lo cual nos da una

---

[344] Asúa y French 2005; Ogilvie 2006.

[345] *HN*, p. 132. «Recurriré también a los comentarios editados de autores célebres, para enriquecer mi descripción».

[346] Es la tesis principal de Steven J. Harris. Ver «Confession-Building, Long-Distance Networks, and the Organization of Jesuit Science». *Early Science and Medicine* 1, nº. 3 (Octubre 1996): 287-318; «Long-Distance Corporations, Big Sciences, and the Geography of Knowledge». *Configurations* 6, nº. 2 (1998): 269-304; «Mapping the Jesuit Science», en John O'Malley *et al* 1999, pp. 212-240; «Jesuit Scientific Activity in the Overseas Missions, 1540-1773». *Isis* 96, nº. 1 (Marzo 2005): 71-79.

[347] Además de Somolinos 1960 y Varey 2000, ver también Álvarez Peláez 1993, Jesús Bustamante García, «La empresa naturalista de Felipe II y la primera expedición científica en suelo americano: la creación del modelo expedicionario renacentista». En *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, editado por José Martínez Millán. Madrid: Parteluz, 1998, pp. 39-59 y, de José María López Piñero y José Pardo Tomás, *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández y La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de Valencia -CSIC, 1994, 1996.

idea, como han señalado José María López Piñero y José Pardo Tomás, de la novedad cuantitativa y cualitativa de estos materiales.<sup>348</sup>

La obra proyectada a partir de estos textos e imágenes estaba destinada a aumentar significativamente la larga nómina de trabajos provenientes del ámbito hispano acerca de la historia natural del Nuevo Mundo, desde los primeros textos colombinos a descripciones como las de Gonzalo Fernández de Oviedo o recopilaciones como las de Nicolás Monardes. Sin embargo, a pesar de algunos intentos de publicación y su parcial distribución en ediciones puntuales de otros autores, estos materiales, depositados en la biblioteca de El Escorial, permanecieron en gran proporción inéditos hasta su destrucción, en el año 1671, a causa de un incendio.

La historia de las sucesivas ediciones de los materiales hernandinos ha sido objeto de numerosos estudios.<sup>349</sup> Para nuestro propósito bastará con resumir someramente algunos de los episodios esenciales que ayuden a situar la labor de Nieremberg. El primer esfuerzo de edición se debió al médico napolitano Nardo Antonio Recchi, a quien Felipe II, en 1580, encomendó la labor de seleccionar la información más relevante desde el punto de vista médico contenida en los dieciséis volúmenes de textos e ilustraciones que Hernández, desde México, había enviado en marzo de 1576.<sup>350</sup> Por qué esta labor no fue encomendada al propio Hernández, que en febrero de 1577 ya había regresado a España, es un tema aún debatido.<sup>351</sup> Como han mostrado López Piñero y Pardo Tomás, Recchi terminó su labor antes de marzo de 1582. Hay evidencias de que entre esta fecha y 1589, año en que Recchi regresó a Nápoles, se realizaron gestiones para la publicación de su selección, siendo el mayor impulsor de este proyecto Juan de Herrera, uno de los individuos más influyentes en la corte de Felipe II.<sup>352</sup> Además de la selección de los textos, se realizaron copias de más de seiscientas ilustraciones hernandinas, con la idea de preparar una edición ilustrada. Todo ello nos da una idea no sólo de lo aparentemente bien encaminado que estaba el proyecto, sino también de la importancia que se otorgaba a la edición conjunta de estos materiales, textos e imágenes, en general.

---

[348] López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 168.

[349] Somolinos 1960; López Piñero y Pardo Tomás 1994, 1996; Varey 2000. Acerca de la edición de la *Accademia dei Lincei* en particular, ver Irene Baldriga, *L'occhio della lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo, 1603-1630*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2002 y David Freedberg, *The eye of the lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

[350] López Piñero y Pardo Tomás 1994, p. 59. En la cédula real se indicaba que Recchi debía «ver lo que truxo escripto de la Nueva España el Dr. Francisco Hernández y concertarlo y ponerlo en orden, para que se siga utilidad y provecho dello» (Juan Manuel Jiménez Muñoz, *Médicos y cirujanos en Quitaciones de Corte (1435-1715)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1977, p. 75). José de Acosta, por ejemplo, alude tanto al trabajo de Francisco Hernández como a la labor recopiladora de Recchi: «De esta materia de plantas de Indias, y de licores y otras cosas medicinales, hizo una insigne obra el Doctor Francisco Hernández, por especial comisión de su Majestad, haciendo pintar al natural todas las plantas de Indias, que según dicen pasan de mil y doscientas, y afirman haber costado esta obra más de sesenta mil ducados, de la cual hizo uno como extracto el Doctor Nardo Antonio, médico italiano, con gran curiosidad. A los dichos libros y obras remito al que más por menudo y con precisión quisiere saber de plantas de Indias, mayormente para efectos de Medicina». Citado en López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 141.

[351] Ver Varey 2000b, especialmente la Parte I.

[352] López Piñero y Pardo Tomás 1994, pp. 81-86.



Aunque el proyecto, finalmente, no salió adelante, la selección de Recchi tuvo la suficiente difusión, a través de copias manuscritas, como para dar lugar a varias ediciones impresas de los materiales incluidos en ella. Así, la primera aparición de un texto hernandino en una obra impresa la encontramos en el libro *Verdadera medicina, cirugía y astrología*, de Juan de Barrios, publicado en México, en 1607.<sup>353</sup> En 1615 fue publicada también en México la obra *Quatro libros de la naturaleza y virtudes de las plantas y animales que estan recibidos en el uso de la medicina en Nueva España*, a cargo de Francisco Ximénez, que constituye una traducción algo modificada de la selección de Recchi.<sup>354</sup> Esta obra de Ximénez, a su vez, fue utilizada por Johannes de Laet, director de la Compañía Holandesa de Indias Occidentales, en su obra de 1625 *Nieuwe Wereld*, publicada en latín en 1633 y en francés en 1640.<sup>355</sup>

Pero, sin duda, la edición más importante de los textos hernandinos fue la realizada por los miembros de la *Accademia dei Lincei* en Roma, titulada *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, también conocida como el *Tesoro Messicano*.<sup>356</sup> La génesis de esta obra fue ciertamente compleja. Basta indicar de momento que las labores de edición, iniciadas por el fundador de la Academia, Federico Cesi, en torno a 1610 -fecha en la que logró hacerse con una copia de la selección de Recchi en Nápoles- no concluyeron hasta la publicación de la edición definitiva del libro en el año 1651, cuando tanto Cesi como la mayoría de los *Lincei* involucrados en el proyecto, a excepción de Francesco Stelluti y Cassiano dal Pozzo, ya habían fallecido. En gran medida, el notable retraso que sufrió la publicación del *Tesoro* se debió a las ambiciosas proporciones que el proyecto fue adquiriendo con el paso del tiempo. Cesi y sus colaboradores no sólo editaron los textos seleccionados por Recchi: añadieron otros originales hernandinos copiados de los originales depositados en El Escorial, e incluyeron comentarios e índices propios. La obra, además, debía estar profusamente ilustrada, para lo cual se encargaron cientos de xilografías, elaboradas, en su mayoría, a partir de las copias de las ilustraciones hernandinas que Recchi se había traído consigo a Nápoles, a las que los *Lincei* tuvieron acceso desde muy temprano. Todo ello explica la confusa nómina de impresos vinculados al plan editorial linceo que fueron apareciendo desde una fecha tan temprana como 1613, hasta la publicación de la edición definitiva en 1651.

Es en esta franja temporal que transcurre desde la llegada de los materiales hernandinos desde México en el año 1576 hasta la aparición, en 1651, de la edición definitiva del *Tesoro Messicano*, donde hay que situar la obra de Juan Eusebio Nieremberg. «En la Biblioteca Real de San Lorenzo de El Escorial se conservan las obras del sabio Francisco Hernando quien por mandato de Felipe II recorrió el Nuevo Mundo para investigar sus

---

[353] López Piñero y Pardo Tomás 1994, pp. 103-117. El texto en cuestión es el *Index medicamentorum Novae Hispaniae*, que Barrios presenta con el título: «De todas las yervas que por mandado de su Magestad descubrió en esta Nueva España el Doctor Francisco Hernández, Protomédico, aplicadas a todas las enfermedades al cómo y en qué cantidad y en qué; y asimismo después examinadas y vistas por el Doctor Nardo Reco en Madrid, por mandado del Rey».

[354] López Piñero y Pardo Tomás 1994, pp. 121-127.

[355] Hernández 1960, Vol. I, pp. 305-306.

[356] La literatura es muy amplia. Ver, sobre todo, Baldriga 2002, Freedberg 2002, así como las referencias bibliográficas recogidas en López Piñero y Pardo Tomás 1994, 1996.



características. La obra autógrafa de este autor la tengo ante mí».<sup>357</sup> Estas palabras del propio Nieremberg dejan constancia de uno de los elementos diferenciadores que hacen que su tratamiento de los materiales hernandinos merezca una atención especial: nuestro jesuita no sólo tuvo acceso a los manuscritos que Hernández hizo llegar a Felipe II, y que permanecían depositados en la biblioteca de El Escorial. También pudo trabajar con los borradores de estos manuscritos, conservados por el médico toledano hasta su muerte, y que desde entonces habían pertenecido a la biblioteca del Colegio Imperial.<sup>358</sup> Es decir, a diferencia de los proyectos de edición antes mencionados, la obra de Nieremberg pudo beneficiarse del acceso directo, sin ningún tipo de restricción, a todos los materiales recopilados por Hernández.

Como ya hemos señalado, es probable que Nieremberg dedicara buena parte de los últimos años de la década de 1620 al estudio de estas fuentes, con motivo de sus obligaciones al cargo de la cátedra de historia natural así como de sus intereses editoriales. Su familiaridad con los materiales hernandinos es ya evidente en una obra tan temprana como *Prolusión*. Mencionemos otro ejemplo algo posterior: *Oculto filosofía*, cuya primera edición, recordemos, es del año 1633. En el segundo libro de esta obra, en un capítulo titulado «Algunas plantas anómalas» (Cap. LXXXI), Nieremberg describe brevemente varias plantas y raíces, descritas a su vez, así lo indica, por Hernández.<sup>359</sup> Ratifica todo esto Antonio de León Pinelo en su obra de 1656 *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, al afirmar: «El Doctor Hernández escribió los tomos que hemos dicho están en el Escorial y el P. Juan Eusebio Nieremberg, en todas materias docto y versado, nos ha dado mucha parte en su Historia Natural, y en otras de sus muchas y doctas obras».<sup>360</sup> Es cierto que se trata de citas, alusiones, muy puntuales, pero no dejan de ser ejemplos de la distribución por vía impresa de unos materiales comentados, precisamente, por el hecho de haber permanecido largo tiempo inéditos.

Con todo, donde verdaderamente cobra importancia la labor recopiladora de Nieremberg es en *Historia naturae*. Como él mismo reconoce en numerosas ocasiones, muchas de las descripciones recogidas en la parte descriptiva del libro son copias literales de los manuscritos hernandinos, aunque el nombre de Hernández no aparezca siempre mencionado explícitamente. Sirvan de ejemplo algunas expresiones como «a menudo tomo literalmente palabras y frases de Francisco Hernando y no siempre soy yo quien opina y escribe»; [a propósito de la piedra bezoar] «no estará fuera de lugar seguir la narración de Francisco Hernando, a quien a menudo hemos elogiado, para lo cual nos serviremos de sus obras manuscritas, conservadas en la biblioteca de San Lorenzo del Escorial»; [sobre el ave del paraíso] «aquí está Francisco Hernández, diligente estudioso de la nueva naturaleza, quien dice en los manuscritos conservados en la Biblioteca Real de San Lorenzo».<sup>361</sup>

---

[357] *HN*, p. 132.

[358] Hernández 1960, Vol. I, pp. 303-306, 393-395, 409; López Piñero y Pardo Tomás 1994, pp. 129-132. Sobre los manuscritos hernandinos, ver especialmente Jesús Bustamante García, «The Natural History of New Spain». En Varey 2000a, pp. 26-39.

[359] *COF*, p. 347.

[360] Citado en López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 165.

[361] *HN*, Libro IX, Cap. 2; Libro IX, Cap. 60; Libro X, Cap. 13.

Así, los Libros IX-XIII de *Historia naturae* contienen numerosas descripciones de la *Historia de los animales de Nueva España* de Hernández, aunque la selección de Nieremberg no siga el orden establecido por el protomédico en sus manuscritos. Según el volumen que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Hernández dividió su historia de los animales en cinco partes: historia de los cuadrúpedos, de las aves, de los reptiles, de los insectos y de las criaturas acuáticas. Esta es la misma división que establece Nieremberg en su distribución de libros, aunque su descripción de los animales acuáticos sigue a la de los cuadrúpedos. Los Libros XIV y XV, a su vez, incluyen descripciones de la *Historia de las plantas de Nueva España* hernandina, aunque la selección de Nieremberg, comparada con la de Recchi, es mucho menor. Y, por último, el Libro XVI cita pasajes de la *Historia de los minerales de Nueva España*. Nieremberg reproduce incluso textos procedentes de otros trabajos hernandinos, como es el caso de la descripción de las setenta y ocho partes del mayor templo mexicano (*De partibus septuaginta octo maximi templi Mexicani*), incluida en el libro VIII de *Historia naturae*, dedicado, entre otros temas, a describir las costumbres de los seres humanos del Nuevo Mundo.<sup>362</sup> Unas veces se reproduce el texto hernandino de forma literal; otras es modificado por Nieremberg, o va acompañado de descripciones extraídas de obras de otros autores.

El estudio más pormenorizado de este uso de las fuentes hernandinas lo han realizado López Piñero y Pardo Tomás, centrándose en el caso de las descripciones botánicas extraídas de la *Historia de las plantas de Nueva España*.<sup>363</sup> Así, por ejemplo, como han mostrado estos autores, de los ciento diecisiete capítulos que conforman el Libro XIV de *Historia naturae*, dedicado a la descripción de plantas americanas, africanas y de las Indias Orientales, cincuenta y ocho proceden de los materiales hernandinos. Con respecto al Libro XV, dedicado por completo a la flora americana, los ciento dos capítulos proceden también de la *Historia de las plantas de Nueva España*.<sup>364</sup>

Es interesante que, al no estar incluidos en la selección de Recchi ni en ninguna otra edición, algunos de los capítulos hernandinos copiados por Nieremberg sólo fueron difundidos a través de *Historia naturae*.<sup>365</sup> Lo cual hace que esta obra pueda considerarse como algo más que una mera recopilación de información ya conocida. Resumía, sí, materiales ya publicados de libros y autores reputados, pero también aportaba contenidos nuevos, inéditos.

Con todo, el tipo de selección de los materiales hernandinos realizado por Nieremberg, así como el planteamiento general del libro, obligan a cuestionar el carácter primordialmente naturalista de *Historia naturae*. Portadora de un rico corpus de información sobre el Nuevo Mundo, y editada por una de las imprentas más prestigiosas de su tiempo, la obra de Nieremberg ciertamente merece incluirse entre las más notables contribuciones a la historia natural de la primera mitad del siglo XVII. Podría pensarse, de hecho, que la propia labor de Nieremberg al cargo de la cátedra de historia natural, sobre todo en lo

---

[362] *HN*, pp. 142-150. Hernández 1960, Vol. I, pp. 393-395.

[363] López Piñero y Pardo Tomás 1994, pp. 129-132; López Piñero y Pardo Tomás 1996, pp. 163-165.

[364] López Piñero y Pardo Tomás 1994, p. 130.

[365] *Ibidem*, p. 131.

referente a su trabajo de recopilación y edición de fuentes -entre las cuales, sin duda, las hernandinas eran las más valiosas- respondía a un renovado interés, por parte de la corona española, en culminar, por fin, un proyecto editorial estancado desde hacía décadas, que ayudaría a recolocar la ciencia naturalista hispana en el mapa de la producción científica europea. Si tenemos en cuenta, además, que desde hacía unos años existía un proyecto editorial paralelo -el de los miembros de la *Accademia dei Lincei*- cuyo objetivo era publicar estos mismos materiales, es posible que la urgencia por la primicia actuara como acicate para impulsar, y eventualmente publicar, una obra, de factura española, que sacara a la luz este importante legado.

Todo esto, sin embargo, es bastante problemático. Por un lado, está claro que Nieremberg no tuvo la intención de realizar una edición exhaustiva de los materiales hernandinos. Como ya se ha señalado, su obra está marcada por el propósito de centrarse en lo raro y lo peregrino, es decir, es una recopilación parcial, incompleta, en la que los materiales de Hernández constituyen su fuente principal de información, pero no la única. A este respecto, es significativo, por ejemplo, que la segunda parte de *Historia naturae* constituya una recopilación bastante equilibrada de descripciones de temática antropológica, zoológica, botánica y geológica, cuando es evidente, a tenor del contenido de los manuscritos hernandinos originales, que el volumen de textos e imágenes de tema botánico es muy superior -algo que sí queda reflejado, por ejemplo, en la selección de Recchi y, sobre todo, en la edición romana de los *Lincei*.

Por otro lado, es cierto que muchos capítulos de la parte descriptiva de *Historia naturae* no son más que una transcripción literal de los materiales hernandinos, como si el único propósito del autor, más allá de las consideraciones sobre lo raro y lo exótico, fuera publicar estos textos y darlos a conocer. Es decir, a pesar de su recubrimiento ideológico, el libro de Nieremberg no deja de ser un libro muy rico en información, y como tal fue empleado por numerosos naturalistas posteriores, conscientes de su enorme valor documental, aunque muy críticos con las interpretaciones teológicas de su autor.<sup>366</sup>

En definitiva, *Historia naturae* constituye un esfuerzo muy importante de recopilación de información sobre la naturaleza del Nuevo Mundo, basado en fuentes ciertamente privilegiadas -algo de lo que su autor era plenamente consciente- pero no parece que respondiera a un interés científico-práctico tan marcado como el que había impulsado la selección de Recchi, o el que mantenía ocupados a los *Lincei*. En el capítulo *Representación* volveremos a revisar esta idea, tomando como estudio de caso las ilustraciones de *Historia naturae*.

## 2. 5 Nieremberg y la «visión emblemática del mundo»

Para concluir, debemos diferenciar entre las intenciones de un intelectual-religioso como

---

[366] John Ray, Joannes Jonstonus o Hans Sloane, por ejemplo, accedieron a la información hernandina a través de la obra de Nieremberg. Sobre la difusión de estos materiales, ver López Piñero y Pardo Tomás 1996, y Asúa y French 2005. Un ejemplo de escepticismo, incluso de rechazo, es el de Thomas Browne, que incluyó a Nieremberg entre las fuentes poco fiables. Ver Thomas Browne, *Sobre errores vulgares o Pseudodoxia Epidemica*. Editado por Daniel Weissbein. Madrid: Siruela, 1994.

Nieremberg, interesado principalmente por cuestiones de orden teológico-doctrinal, y la información sobre la naturaleza del Nuevo Mundo incluida en sus obras, relevante y práctica desde el punto de vista naturalista, independientemente de las razones que motivaron su inclusión. En este sentido, puede resultar interesante pensar en Nieremberg, siguiendo a William B. Ashworth Jr., como uno de los últimos defensores de lo que este autor ha denominado «visión emblemática del mundo», una forma de concebir la realidad natural que marcó profundamente la historia natural durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, según la cual los entes naturales formarían parte de un lenguaje de símbolos y significados ocultos que sería posible descifrar.<sup>367</sup> La obra de Nieremberg se situaría, según Ashworth, en la etapa de declive de esta concepción del mundo natural, cuando una serie de factores, especialmente la llegada a Europa de noticias sobre especímenes del Nuevo Mundo que carecían de pasado, que estaban desprovistos de historias, pusieron en evidencia la arbitrariedad de este lenguaje de correspondencias y signos.

El caso de Nieremberg es particularmente revelador puesto que su propia obra es una mezcla de los dos enfoques: el emblemático y el de un nuevo naturalismo despojado de esta carga simbólica. Así, obras como *Prolusión y Curiosa y oculta filosofía*, al igual que los primeros siete libros de *Historia naturae*, son un claro ejemplo del primer enfoque. El mundo natural es descrito como un vasto jeroglífico y la misión del naturalista es dar sentido, interpretar, desvelar, el conjunto de los significados ocultos, que en última instancia no son sino signos de la sabiduría y grandeza divinas. Por otro lado, los nueve libros que constituyen la parte descriptiva de *Historia naturae* están compuestos, en gran medida, por descripciones que se limitan a informar sobre la forma o el hábitat de ciertos especímenes, o sobre las aplicaciones prácticas derivadas de su conocimiento. Nada de simbolismo, nada de mitología, nada de fábula.

Este contraste dentro de la propia producción de Nieremberg es interesante puesto que apunta, de nuevo, a la tensión antes mencionada entre la intención original y los resultados finales de su trabajo. Ashworth lo articula bien al comienzo de su texto sobre la «visión emblemática del mundo», cuando se pregunta por el tipo de público al que estaban destinadas las publicaciones de historia natural, o el uso que se pretendía hacer de la información contenida en ellas. En el caso de Nieremberg está claro que hay que hablar de dos usos, así como de dos públicos, bien diferenciados. Por un lado, el que correspondería al objetivo pedagógico-doctrinal de su obra, cuyo público más visible sería el que asistía a sus lecciones en los Reales Estudios, pero también el que leía sus obras «científicas» paralelamente al resto de su producción. Aquí, la visión emblemático-simbólica constituiría la clave de su enfoque. Por otro lado, antes ya hemos aludido al uso que podía hacerse de una obra como *Historia naturae* como fuente de información útil y novedosa sobre temas de historia natural, al margen de las consideraciones que habían llevado a Nieremberg a escribirla. Sólo datos, nada de interpretaciones.

La faceta pedagógica-doctrinal de Nieremberg así como su adscripción a la «visión emblemática del mundo» apuntan, en la línea de lo propuesto por Gunnar Erikson, al

---

[367] Ashworth 1990, 1996.

perfil de científico «del Barroco» que proponemos explorar en este trabajo.<sup>368</sup> A lo largo de los siguientes capítulos trataremos de esclarecer esta cuestión a través del análisis de algunos aspectos característicos de la cultura barroca y su relación con el desarrollo del conocimiento naturalista.

---

[368] Gunnar Eriksson, *The Atlantic Vision. Olaus Rudbeck and Baroque Science*. Canton, Ma.: Science History Publications, 1994.





### 3. Acumulación

Del interior surgió un fuerte olor a tabaco y a brea, pero arriba no había nada a excepción de un traje de excelente paño, cepillado y doblado con mucho cuidado. Mi madre dijo que jamás había sido usado. Debajo del traje comenzaba la mezcla de cosas: un cuadrante, una cajita de lata, varias barritas de tabaco, dos pares de hermosas pistolas, un trozo de lingote de plata, un viejo reloj español y algunas otras baratijas de escaso valor y, en su mayor parte, de fabricación extranjera, un par de brújulas con montura de latón, y cinco o seis conchas de las Indias Occidentales, muy curiosas. Muchas veces he pensado, después de aquel día, por qué llevaría aquellas conchas consigo en el transcurso de su errabunda, culpable y azarosa vida.

Robert Louis Stevenson, *La isla del tesoro*

Más allá de una mesita baja, debajo de un tapiz de oración de seda sujeto a la pared por tres clavos de cobre de cabeza gruesa, y que haría juego con el cortinaje de piel, otro diván, perpendicular al primero, tapizado de terciopelo marrón claro, conduciría a un pequeño mueble alto, lacado de color rojo oscuro, provisto de tres anaqueles que sostendrían diversos bibelots: ágatas y huevos de piedra, cajas de rapé, bomboneras, ceniceros de jade, una concha de nácar, un reloj de bolsillo de plata, un cristal tallado, una pirámide de cristal, una miniatura en un marco oval.

George Perec, *Las cosas*

Cosas. Instalada en las esferas de lo público y de lo privado, sin distinguir apenas entre ficción y realidad, y abarcando tanto lo excepcional como lo cotidiano, lo efímero y lo imperecedero, la cultura material consiste precisamente en eso: cosas. Gracias a las contribuciones de campos tan variados como la arqueología, la antropología o los estudios sobre coleccionismo y museología, resulta complicado no reparar en ellas. Más allá de su presencia obstinada en todos los ámbitos de la vida humana, advertimos una pluralidad de roles y competencias, que van desde la dimensión práctica, instrumental, de ciertos artefactos, a la capacidad, en tanto que regalos o *commodities*, de ciertos objetos para articular complejas relaciones económicas y sociales. Las cosas, en efecto, gozan de una intensa vida social y cultural, pero nunca al margen de las interacciones propias de cada contexto específico de producción, intercambio y consumo, ni de los cambiantes regímenes de valor por los que han de transitar a lo largo de su trayectoria como objetos.<sup>1</sup> Tampoco podemos pasar por alto la indudable capacidad de ciertas cosas para animar, incluso dominar, nuestras pasiones. No se trata tanto de una propiedad intrínseca de los

---

[1] El texto de referencia es el volumen editado por Arjun Appadurai *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Ver la introducción «Commodities and the politics of value», y el texto de Igor Kopytoff «The cultural biography of things: commoditization as process». Ver también de Chris Gosden e Yvonne Marshall, «The Cultural Biography of Objects», *World Archaeology*, Vol. 31, No. 2 (Oct., 1999), pp. 169-178 y P. M. Graves-Brown, ed., *Matter, Materiality and Modern Culture*. London: Routledge, 2000.

objetos, como de una particular relación que se establece entre sujeto y objeto, que da lugar a comportamientos tan dispares, y aun así claramente afines, como el del fetichista o el de las masas con respecto a determinados bienes de consumo.<sup>2</sup> Las cosas concretas, en definitiva, han cobrado una nueva visibilidad, un nuevo protagonismo. Parece que algo hemos aprendido, como diría Heidegger, de la burla de la criada tracia.<sup>3</sup>

En este capítulo vamos a tratar acerca de las cosas, en concreto, acerca de la *acumulación* de cosas. Emplearemos la expresión «acumulación» en un sentido deliberadamente amplio, general, de modo que incluya tanto el proceso como el resultado de reunir numerosos elementos, iguales o diversos, en un espacio concreto.<sup>4</sup> Desde las mercancías almacenadas en la bodega de un barco a los objetos depositados en el cofre de un pirata. Desde los nombres de especímenes botánicos recopilados en el índice de un tratado de historia natural a las naturalezas muertas amontonadas en un cuadro de bodegón. Es decir, a diferencia de autores como Jean Baudrillard, que establecen una distinción muy precisa entre «acumular» y «coleccionar», no distinguiremos entre un conjunto de elementos ordenado, establecido según unos criterios de selección concretos, y el resultado de un amontonamiento indiscriminado de objetos.<sup>5</sup>

Nuestro objetivo es profundizar en el estudio de la relación que guardan las cosas en el

---

[2] «Why *some* things matter?», se pregunta Daniel Miller, y no «Why things matter?». Daniel Miller, ed., *Material Cultures: Why Some Things Matter*, London: UCL Press, 1998. Ver también Roland Barthes, *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 1980, y Jean Baudrillard, especialmente *El sistema de los objetos*, Madrid: Siglo XXI, 1978.

[3] Al principio de sus lecciones recogidas bajo el título *La pregunta por la cosa*, Heidegger describe la filosofía -incluyendo la pregunta «¿Qué es una cosa?»- como un pensar «del cual las criadas necesariamente se ríen», aludiendo a la anécdota que relata Platón acerca de una criada tracia que se burló de Tales de Mileto cuando éste, mirando hacia el cielo, cayó en un pozo. Ante la pregunta «¿En qué pensamos cuando decimos ‘una cosa’?», Heidegger toma partido por las cosas «en el sentido de lo objetivamente presente», «las cosas a nuestro alrededor»: una piedra, un trozo de madera, un reloj, unas tenazas, una manzana, un pedazo de pan, y a partir de ahí elabora una reflexión en torno a «la cosa» según la filosofía de Kant. Martin Heidegger, *La pregunta por la cosa*, Buenos Aires: Editorial Sur, 1964. Ver también los ensayos recogidos en el volumen *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, en especial «La cosa».

[4] Consideraremos, además, varias formas, o niveles, de acumulación, partiendo de la denominada acumulación «primaria» u «originaria», expresión que tomamos de la idea de «*previous accumulation*» empleada por Adam Smith en *La riqueza de las naciones*, y de la reelaboración que hace de ella Karl Marx en *El Capital*, aunque sin la carga teórica que estos términos poseen en las obras mencionadas. Según Marx, «la llamada acumulación originaria no es [...] más que el *proceso histórico de escisión entre productor y medios de producción*. Aparece como «*originaria*» porque configura la *prehistoria del capital* y el modo de producción correspondiente al mismo». Ver Karl Marx. *El Capital. Crítica de la Economía Política*, 8 vol., ed. Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI, 1984, vol. 3, Libro 1, Sección séptima, Cap. XXIV: *La llamada acumulación originaria* (cita de p. 893). Ver también Adam Smith, *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones* (1776), Libro II, Introducción.

[5] Para Baudrillard la acumulación constituye un estadio inferior al de la colección. Frente al resultado de confusión y desorden del ejercicio de acumular, la colección busca discriminar, seleccionar, entre las cosas. Se trata, por tanto, de un ejercicio más elaborado, más sofisticado. En nuestra opinión, si bien es cierto que en la mayoría de los casos las colecciones responden a gustos e intereses particulares y siguen criterios de selección precisos, no por ello dejan de ser espacios donde los objetos, más que en otro lugar, se encuentran reunidos y son exhibidos en tanto que conjunto. Preferimos, por tanto, emplear la expresión «acumulación» en un sentido amplio, de modo que incorpore el concepto más preciso de «colección». Jean Baudrillard, «The System of Collecting». En *The cultures of collecting*, editado por John Elsner y Roger Cardinal. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994, pp. 7-24.

Barroco con los individuos dedicados a recopilarlas, estudiarlas, representarlas, comerciar con ellas, etc. En este sentido, proponemos explorar en qué medida la idea de acumulación puede servir como clave orientativa en la búsqueda de conexiones entre diferentes prácticas del Barroco ineludiblemente vinculadas al trato con la cultura material -el coleccionismo, en particular- y el trabajo de intelectuales como Juan Eusebio Nieremberg, igualmente asociado al estudio y al análisis de las cosas mismas.

### 3. 1 Cultura material representada: la pintura de gabinetes

Tomaremos como punto de partida una imagen: el cuadro *Las Ciencias y las Artes*, del artista flamenco Adriaen van Stalbemt (1580-1662), perteneciente al género de las «pinturas de gabinetes» o «*cabinets d'amateur*».<sup>6</sup> [Fig. 4] Este género pictórico, originario de Flandes, surgió a principios del siglo XVII como correlato al gusto coleccionista que se estaba extendiendo por Europa a lo largo de este periodo. Evocando en gran medida el espíritu de erudición y curiosidad de las «cámaras maravillosas y artísticas» (*Wunderkammer* y *Kunstkammer*) del siglo anterior, este tipo de cuadros constituyó una auténtica celebración del gusto por la pintura además de una reivindicación, en el plano simbólico, del carácter intelectual del arte.

*Las Ciencias y las Artes* pertenecería a un primer periodo en la evolución de este género -aproximadamente desde 1610 hasta 1640-, asociado fundamentalmente a los nombres de Frans Francken el Joven (1581-1642) y Jan Brueghel el Viejo (1568-1625).<sup>7</sup> Son obras que muestran salas profusamente decoradas con cuadros, estatuas, antigüedades y diversos *naturalia* y *artificialia*, y que, por lo general, representan personas y colecciones imaginarias, ocupando un espacio, el gabinete o la galería, ficticio, inventado. [Figs. 5-6] Reales o imaginarios, los aficionados de estas pinturas llaman la atención por la suntuosidad y el porte de los que hacen gala mientras contemplan un lienzo o discuten sobre un coral. Claramente, los *cabinets d'amateur* reflejan las aspiraciones de un amplio

---

[6] Adriaen van Stalbemt, *Las Ciencias y las Artes*. Óleo sobre tabla. 93 x 114 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [en adelante MNP], n. 1405. En el Walters Art Museum de Baltimore se conserva una obra de factura similar, salvo algunos cambios, atribuida a Hieronymus Francken II y Jan Brueghel el Viejo (*La visita de los Archiducos Alberto e Isabel*. c. 1621-1623. Óleo sobre tabla. 94 x 123,3 cm). La mayor parte de la información sobre este género pictórico en general y el cuadro de Stalbemt en particular la hemos obtenido de las siguientes obras: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1995; Matías Díaz Padrón y Mercedes Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992; Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing art in Antwerp: 1550-1700*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1987; S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe Siècle*. Brussels: Elsevier, 1957. Algunos trabajos muy interesantes, así como la bibliografía más actualizada, se encuentran reunidos en el número 20: 1 (2010) de la revista *Intellectual History Review*, editado por Alexander Marr. Un escrito de orientación similar a nuestra propuesta es «Visions», de Lorraine Daston, Jürgen Renn y Hans-Jürg Rheinberger. *Preprint Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte* (1998) 100, 1-35. Stalbemt (1580-1662) trabajó en Amberes durante la mayor parte de su carrera, en la línea de Gillis van Coninxloo, Adam Elsheimer y Jan Brueghel el Viejo, entre otros, especializándose en pintura de paisajes y figuras. J. de Maere y M. Wabbes, *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*, 3 v. Brussels: La Renaissance du Livre, 1994, v. 1, p. 374.

[7] Seguimos la división propuesta por Filipczak 1987. La obra de Stalbemt no está fechada, aunque en el Museo del Prado se indica «hacia 1650».



Fig. 4. Adriaen van Stalbemt, *Las Ciencias y las Artes*. Museo del Prado, Madrid





Fig. 5. Frans Francken el Joven, *Vista de una galería*. Bayerisches Staatsgemäldesammlungen, Munich



Fig. 6. Willem van Haecht, *Apeles retratando a Campaspe*. c. 1630. Mauritshuis, La Haya

sector del colectivo de los coleccionistas, el de la emergente burguesía -que incluye a muchos de los artistas-, deseosa de acceder a un nuevo estatus social asociado al cultivo de las artes, es decir, a la erudición, refinamiento y buen gusto, identificable con una riqueza de orden no sólo material sino también intelectual.<sup>8</sup>

La forma en que la cultura material queda distribuida en estos gabinetes varía, aunque algunos motivos con frecuencia se repiten. Estantes con estatuillas, vasijas y piezas antiguas, o mesas con caracolas, minerales y corales. También sobre las mesas, instrumentos científicos y musicales, armas, monedas. Y, por supuesto, en las paredes, sin apenas separación entre ellos, o apoyados en el mobiliario, los cuadros. Como ya hemos indicado, durante esta primera fase de la pintura de gabinetes es habitual que los cuadros representados no correspondan a una colección concreta. En ocasiones se mezclan pinturas reales y obras ficticias, con un acabado, eso sí, tan logrado que en muchos casos los estudiosos han podido identificar el artista al que tratan de emular. Los géneros son ciertamente variados: retratos, paisajes, bodegones, episodios mitológicos o escenas religiosas. Como contrapunto a esta celebración de lo pictórico, con frecuencia algunos de los cuadros tienen como tema la ignorancia, lo que no hace sino reforzar el mensaje que pretenden transmitir estas obras: que el arte, en particular la pintura, constituye, junto al estudio de la naturaleza y la emulación de las virtudes de la Antigüedad clásica, una vía indispensable para todos aquellos empeñados en buscar sentido a la realidad. Las galerías de aficionados quieren, por tanto, plasmar lugares de encuentro, de diálogo, de búsqueda compartida de conocimiento.

El cuadro de Adriaen van Stalbemt constituye un caso ciertamente representativo de este tipo de pintura tan celebratoria como apologética. Presenta, en clave alegórica, un alegato en favor de las artes -escultura, música, y sobre todo pintura- y las ciencias -historia y filosofía natural, geografía. La obra reúne todas las características antes mencionadas. Muestra una espaciosa estancia generosamente decorada con pinturas y objetos artísticos, en la que varios personajes están realizando diversas actividades. En la parte inferior derecha de la imagen vemos a seis individuos reunidos en torno a una mesa, tres de ellos dedicados a labores relacionadas con la geografía, y los otros enfrascados en una conversación sobre cierto ejemplar de caracola. Hacia la mitad de la sala, otros dos individuos comentan un cuadro apoyado en una silla. Y en la parte izquierda, alrededor de una mesa emplazada junto a dos grandes ventanas de cristales emplomados, cinco de estos aficionados parecen discutir a propósito de un vistoso instrumento colocado en el centro del tablero, ante la aparente indiferencia de un perro recostado a su lado. Al fondo, un criado atraviesa una puerta flanqueada por dos columnas y coronada por una cornisa decorada con esculturas de Mercurio y Minerva, símbolos respectivos del cultivo de las artes y el conocimiento, al que parecen entregados los personajes del cuadro.<sup>9</sup>

Pero fijémonos en los que más nos interesa: las cosas, los objetos, la cultura material representada. Sobre la mesa de «los geógrafos» se aprecian numerosas caracolas, ramas de coral y un ejemplar disecado de ave del paraíso.<sup>10</sup> [Fig. 7] Vemos también un puñal,

---

[8] Ver Jeffrey Muller, *Rubens. The artist as collector*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

[9] Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992, pp. 195-196.

[10] *Los geógrafos* o *El geógrafo y el naturalista* (Óleo sobre tabla. 40 x 41 cm. MNP, n. 1437) es un cuadro





Fig. 7. Adriaen van Stalbeem, *Los geógrafos*. Museo del Prado, Madrid

perlas, piedras preciosas, anillos, colgantes, así como camafeos y cajitas de varios tamaños. En el centro de la mesa hay globo celeste, y junto a él una regla, un mapa y dos libros de paisajes urbanos. El vistoso instrumento de la otra mesa es un modelo de *perpetuum mobile* según el diseño del inventor holandés Cornelius Drebbel.<sup>11</sup> Este ingenio mecánico, que aprovechaba los cambios de temperatura y presión atmosférica para simular un móvil perpetuo, es uno de los inventos más famosos de Drebbel, junto a ciertos prototipos de submarino, microscopio y termostato. Admirado por Jaime I de Inglaterra y Rodolfo II de Praga, convirtió a su autor en una celebridad, y es un motivo muy frecuente en la pintura de gabinetes.<sup>12</sup> Por último, en la tercera de las mesas, de menor tamaño, vemos un laúd, una flauta y varias partituras; dos violas cuelgan de la pared, junto a la mesa.

Diversos objetos artísticos y utensilios ricamente decorados se exhiben en la consola situada en la pared del fondo. Destacan las figurillas de bronce según modelos de Giambologna, muy populares en esta época entre aficionados al arte y coleccionistas, así como un modelo, algo mayor, de escultura romana según un diseño del grabador Hendrick Goltzius -primer maestro y pariente de Drebbel. Vemos también un vaso y un recipiente de cristal, varios tipos de conchas y una rama de coral. A la izquierda de la consola, colgadas de la pared, doce medallas romanas, otro motivo habitual en este tipo de pinturas, representan figuras ilustres de la época clásica, y complementan los elementos de *Antiquitas* colocados en primer plano, en la parte inferior izquierda del cuadro. Cuelgan también de la pared, juntos, un sable y un hueso de pez sierra, expresión clara del diálogo que mantienen en esta sala los productos del hombre y las creaciones de la naturaleza.

Por último, debemos hablar de las pinturas. Señalan los estudiosos que la mayoría de los cuadros reproducidos en la obra de Stalbeem pertenecerían a la escuela flamenca; de hecho, se han identificado muchos de los autores cuyas obras parecen estar imitando.<sup>13</sup> La prominencia de estos lienzos en *Las Ciencias y las Artes* es un indicio de lo que Jonathan Brown, recogiendo las conclusiones de numerosos historiadores del arte y del coleccionismo, ha caracterizado como el «triunfo de la pintura» en el siglo XVII.<sup>14</sup>

---

también atribuido a Adriaen van Stalbeem en el que se reproducen la mesa y el grupo de seis personajes de la parte inferior derecha del cuadro *Las Ciencias y las Artes*.

[11] Volveremos sobre este inventor y su invento más adelante. Entre la amplia literatura sobre Drebbel destacaríamos: Lawrence E Harris, *The two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel*. Leiden: Brill Archive, 1961; J. A. Drake-Brockman, «The Perpetuum Mobile of Cornelius Drebbel». En *Learning, language, and invention. Essays presented to Francis Maddison*, editado por W. D. Hackmann y A. J. Turner. Aldershot: Variorum, 1994; Vera Keller, *Cornelis Drebbel (1572-1633): Fame and the making of modernity*. Ph.D. diss., Princeton University, 2008.

[12] Speth-Holterhoff 1957, fig. 11, 12, 21, 25, 32, 39, 42, 49.

[13] A continuación recogemos la descripción de Díaz Padrón 1995, p. 1300: De izquierda a derecha, empezando por la franja superior, encontramos: un par de retratos del siglo XVI (Floris), un *Bodegón flamenco* (Adriaenssen, Gyllis o Snyders), *La Pintura ayudada por Minerva y la Fama* (Venius), un *Paisaje* (Momper), dos paisajes y un florero (Hoefnagel), una marina (Peters o van Ertveld), una *Lucrecia y Diana con sus ninfas* (Rottenhammer o van Balen), un *Abraham e Isaac* (Elsheimer), una *Adoración de los Magos* (estilo flamenco, siglo XVI), una *Virgen con el Niño*, un *Interior de iglesia* (Neefs), una *Vista* (Bril), un *Paisaje* (Brueghel o Mostaert) y un *Retrato masculino* (Gossaert), estos dos últimos en formato circular, junto a las medallas. Finalmente, en el suelo, apoyada en una silla, la obra *Los asnos iconoclastas*.

[14] Ver Jonathan Brown, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*.

Triunfo en, al menos, dos sentidos: la pintura en un sentido genérico, representada como la más excelsa entre las artes, y la pintura como objeto, como artículo predilecto en las colecciones de los aficionados. La obra central en el cuadro de Stalbeemt, *La Pintura ayudada por Minerva y la Fama*, alude, parecen coincidir los autores, a este primer sentido del triunfo: Minerva abandona el hieratismo de la cornisa y, junto a la Fama, socorre a la Pintura -reconocible por la máscara de la imitación que lleva en el hombro-, que está siendo atacada por la Ignorancia, representada con cabeza de asno. La pintura queda, por tanto, caracterizada como enemiga de la ignorancia y remedio contra el mal gusto, protegida de la diosa de la sabiduría y amparada por la fama. Por otro lado, la ligera superioridad numérica de los cuadros con respecto al resto de los objetos en *Las Ciencias y las Artes* es muestra de una tendencia que, conforme avance el siglo XVII, va a acabar convirtiéndose en una moda entre los coleccionistas: acumular y exhibir casi exclusivamente cuadros.

El género de la pintura de gabinetes va a reflejar este cambio, el triunfo de la pintura como objeto privilegiado en las colecciones. Sobre todo a partir de la obra de David Teniers el Joven, que inaugura una segunda fase en la evolución de este tipo de cuadros.<sup>15</sup> [Fig. 8] Los gabinetes representados siguen siendo salas espaciosas iluminadas por ventanales y comunicadas por puertas o pasillos. La novedad fundamental, sin embargo, su elemento característico, es la superabundancia de cuadros que muestran: los vemos colgados en las paredes, apoyados en caballetes y muebles, o en equilibrio unos sobre otros. Se trata de cuadros, la mayoría, reales, pertenecientes a las colecciones que poseen los aficionados. Éstos, a su vez, aparecen retratados como *connoisseurs*, como expertos en el arte que poseen y contemplan. Otra diferencia importante es que apenas se ven objetos como *naturalia*, joyas, instrumentos musicales o instrumentos científicos. Hay muebles, hay esculturas, pero, sobre todo, hay cuadros. Todo lo demás ha desaparecido.

Ahora bien, ¿es cierto que *todo* ha desaparecido, aparte de los cuadros? Claramente, no. Muchos de los objetos que, sobre todo a partir de Teniers, quedan excluidos de estas pinturas de galerías llenas sólo de lienzos en realidad siguen presentes al estar representados en los cuadros. Su permanencia como cultura material *representada* la garantizan los propios cuadros. Llegados a este punto en que un objeto aparece representado en un cuadro que es a su vez un objeto representado en otro cuadro podríamos pasar a explorar las interesantes complejidades de las imágenes *en abismo -mise en abîme-*, pero no será necesario.<sup>16</sup> Los niveles de representación presentes en la pintura de gabinetes -(0) el objeto, (1) el objeto representado en una imagen, (2) el objeto representado en una imagen que a su vez forma parte de otra imagen- son, por ahora, suficientes para nuestro argumento.

Volvamos a la obra de Stalbeemt. Fijémonos en el cuadro *Los asnos iconoclastas*, que se muestra apoyado sobre una silla. [Fig. 9] Representa una sala, un gabinete de aficionado a

---

Madrid: Nerea, 1995, traducción al castellano de *Kings & connoisseurs. Collecting art in seventeenth-century Europe*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1995.

[15] Ver Filipczak 1987.

[16] Más sobre este tema en Victor Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Igualmente sofisticada es la reflexión que ofrece el escritor francés George Perec en su novela *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. (Traducido por M. Gras Balaguer. Barcelona: Anagrama, 1989 [1979]).





Fig. 8. David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*. 1647-1651. Museo del Prado, Madrid



Fig. 9. Adriaen van Stalbemt, *Las Ciencias y las Artes* (detalle: *Los asnos iconoclastas*). Museo del Prado, Madrid

escala reducida, en la que varios personajes con cabeza de asno y búho destrozan cuadros y objetos. Según los estudiosos, el motivo de los burros iconoclastas, relacionado con muchas obras de Frans Francken el Joven [Fig. 5], hace referencia a los episodios de iconoclasia acaecidos en Flandes, a finales del siglo XVI, y constituye una crítica a los ataques a la Iglesia durante la Reforma.<sup>17</sup> El cuadro nos interesa por dos motivos. En primer lugar, ilustra el caso antes mencionado de objetos incluidos en imágenes que su vez forman parte de otra imagen. El laúd que destroza uno de los personajes, por ejemplo, o el globo. En segundo lugar, tanto por su ubicación, destacada, en la sala, en el lienzo, como por su contenido, este cuadro reafirma el mensaje fundamental de la obra: la supremacía de la pintura. La destrucción iconoclasta, la ignorancia, han dejado de ser amenazas para el arte, y sobreviven, únicamente, como temas en los cuadros.

Ahora bien, la creciente fascinación por lo pictórico no podrá evitar la «destrucción», la progresiva desaparición, de numerosos artículos antes tenidos por indispensables en las colecciones: curiosidades naturales, rarezas etnográficas, etc. Desde comienzos del siglo XVII, coinciden los historiadores, las preferencias de los coleccionistas cambian. El gusto por las colecciones misceláneas, aunque no desaparece, cede ostensiblemente ante este nuevo interés por acumular cuadros.<sup>18</sup> Pero, repitiendo la misma pregunta de antes, ¿hasta qué punto han desaparecido estos *naturalia*, *artificialia*, tan buscados, tan codiciados, por los coleccionistas? Siguen estando presentes en los cuadros. Se trata, como señalan Morán y Checa, de una nueva forma de «apropiación de la realidad», característica del coleccionismo barroco: los objetos son substituidos por la representación pictórica e ilusoria de sí mismos.<sup>19</sup> Nos encontramos, por tanto, ante una nueva forma de posesión, ficticia, ante una modalidad diferente de coleccionismo: acumular ya no las cosas sino sus representaciones.

### **3. 2 La desmaterialización de las colecciones: de la acumulación de objetos a la acumulación de imágenes (de objetos)**

¿Cómo se produjo este cambio en los gustos coleccionistas? ¿Qué determinó esta preferencia por imágenes abarrotadas de cosas? A continuación proponemos explorar estas cuestiones partiendo, primero, de dos temas estrechamente ligados al ejercicio del conocimiento científico en la Edad Moderna: la idea de la conversión del mundo natural, en particular el Nuevo Mundo, en *commodity* y el tema del coleccionismo de maravillas como caso paradigmático de la práctica acumulativa de objetos. Después, aludiremos en más detalle a la creciente proliferación de imágenes de objetos a comienzos del siglo XVII, y a su eventual consolidación como elementos privilegiados en las colecciones de la época.

---

[17] Ver, por ejemplo, Sam Segal, *A prosperous past. The sumptuous still life in The Netherlands, 1600-1700*, The Hague: SDU, 1989. Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992, p. 198.

[18] Esta es la tesis central del libro de Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (Madrid, Cátedra, 1985), que seguimos en varios puntos.

[19] Morán y Checa 1985, p. 245. «What was the substitutional value of such representations, and what was their epistemological significance? These are matters that have yet to be clearly set out», sugiere Freedberg en David Freedberg y Jan De Vries, eds. *Art in History, History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, p. 388.



El objetivo de fondo es hacer más visible y poner en relación con el tema de la acumulación un fenómeno bien conocido por los estudiosos del coleccionismo y la cultura del Barroco en general: la progresiva desmaterialización de los contenidos de las colecciones. Un proceso de paulatina pérdida de anclaje con la realidad, según el cual la densidad ontológica de las cosas vería mermada su consistencia hasta volverse, de alguna forma, ilusoria. Esto es algo que conecta muy bien con la percepción barroca del carácter aparente, ficticio, de la realidad: el mundo deja de ser real y pasa a ser una mera representación. Pero también puede servir para comprender mejor el enfoque de un naturalista-libresco como Nieremberg, quien no necesitó el contacto directo con la realidad natural que describe en sus tratados, a diferencia de otros naturalistas de orientación empirista, empeñados en escribir sólo acerca de lo que podían ver con sus propios ojos.

### 3. 2. 1 El mundo natural convertido en bien de consumo

Como señalan Pamela Smith y Paula Findlen en la introducción del libro colectivo *Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, a lo largo de los siglos XVI y XVII se produjo una transformación radical en la forma de concebir el mundo natural fuertemente ligada a las nuevas políticas de colonización y expansión comercial desarrolladas por las principales potencias europeas.<sup>20</sup>

A partir, sobre todo, del descubrimiento de América, el problema de conocer y explotar los recursos de unos territorios hasta entonces inexplorados dio lugar a un amplio repertorio de estrategias de gestión y control de esta naturaleza desconocida: desde la elaboración de relaciones geográficas e historias naturales a la implementación de nuevas tecnologías en áreas como la cartografía, la navegación, la agrimensura o la minería.<sup>21</sup> La idea de fondo en todo este proyecto: la posesión. Posesión de tierras, habitantes, recursos. Una voluntad de apropiación a gran escala que, superada la sorpresa inicial del «descubrimiento», desencadenó una frenética carrera por conquistar y dominar estas tierras promisorias.<sup>22</sup>

---

[20] Pamela H. Smith y Paula Findlen, eds. *Merchants & Marvels. Commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002, p. 3. Este libro constituye una de las fuentes más importantes para nuestro trabajo. Sobre esta cuestión fue determinante también la lectura de David Freedberg, «Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History». En Freedberg y De Vries 1991, pp. 377-428.

[21] La literatura sobre este tema es muy amplia. Entre los trabajos más recientes destacaríamos: Antonio Barrera-Osorio, *Experiencing nature. The Spanish American empire and the early scientific revolution*. Austin: University of Texas Press, 2006; Jorge Cañizares-Esguerra, *Nature, empire, and nation. Explorations of the history of science in the Iberian world*. Stanford University Press, 2006; James Delbourgo y Nicholas Dew, eds. *Science and Empire in the Atlantic World*. New York: Routledge, 2008; Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine y Kevin Sheehan, eds. *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009; María Portuondo, *Secret science. Spanish cosmography and the new world*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

[22] Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978; Stephen Greenblatt, *Maravillosas posesiones. El asombro ante el Nuevo Mundo*. Barcelona: Marbott, 2008 [1991]; Anthony Padgen, *European encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1993; Raquel Álvarez, *La conquista de la naturaleza americana*. Madrid: CSIC, 1993; Paula Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University



Las consecuencias de esta confluencia de intereses políticos y económicos para el desarrollo del conocimiento científico fueron notables. A falta de textos que describieran las características principales de los elementos naturales, el desafío de la naturaleza ignota fomentó prácticas de observación y experimentación, descripción y catalogación, que abrieron nuevas vías al estudio del mundo natural: la vía del empirismo, la de la investigación de primera mano, la de la búsqueda de evidencias a través de pruebas o saberes locales, aproximaciones que poco tenían que ver con la tradicional concepción del conocimiento basado en la tradición libresca.<sup>23</sup>

Todo ello planteado desde un enfoque marcadamente utilitarista y práctico. Y es que ¿cómo podía asignarse valor económico a algo de lo que apenas se conocía nada? ¿Cómo determinar el interés comercial de un producto sin conocer antes sus propiedades? Pronto se tomó conciencia de que conocer la naturaleza era el paso previo imprescindible antes de empezar a traficar con ella. La acumulación de recursos, bienes de consumo y mercancías quedaba justificada en base a un ejercicio de acumulación anterior: el de especímenes, datos y experiencias. El estudio de la naturaleza adquirió, pues, un nuevo estatus, y pasó a ocupar un lugar privilegiado en los proyectos de expansión colonial.<sup>24</sup>

Paralelamente, este proceso no hizo sino actualizar y acentuar el carácter de *commodity* de la naturaleza. Como cualquier otro producto, todo objeto natural era susceptible de ser vendido y comprado, o intercambiado por otros bienes de consumo. Es la idea del mundo natural «puesto a la venta» que propone Findlen.<sup>25</sup> Una naturaleza sacada de su contexto

---

of California Press, 1994; Karen Kupperman, ed., *America in European consciousness, 1493-1750*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995; José Pardo Tomás, *El tesoro natural de América: Oviedo, Monardes, Hernández*. Madrid: Nivola, 2002; Jorge Cañizares-Esguerra, *Puritan conquistadors. Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford University Press, 2006; Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

[23] «The Atlantic world fostered the development of one key element of modern epistemological practices: empirical observation. Numerous accounts and descriptions of the New World, together with the increase of circulation of natural entities helped to establish this empirical tradition, which helped to break the late medieval and humanist dependence of knowledge upon textual interpretation and exegesis». Barrera-Osorio 2006, pp. 1-2. Ver también Anthony Grafton, April Shelford y Nancy Siraisi. *New worlds, ancient texts: the power of tradition and the shock of discovery*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2002; los capítulos dedicados al tema americano en Smith y Findlen 2002; Delbourgo y Dew 2008; Bleichmar, De Vos, Huffine y Sheehan 2009.

[24] El caso de los productos asociados a la práctica médica es quizás el más ilustrativo de esta conexión entre búsqueda de conocimiento y explotación de recursos con intereses comerciales. Abundan en la historia de la ciencia los estudios acerca de los complejos mecanismos de recolección, distribución y comercialización puestos en marcha una vez se empezaron a conocer las extraordinarias propiedades curativas de algunos productos naturales americanos. Ver, por ejemplo, José María López Piñero, *Viejo y Nuevo continente: la medicina en el encuentro de dos mundos*. Madrid: Saned, 1992; José Pardo Tomás y María Luz López Terrada, *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias, 1493-1553*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia-Universitat de València, 1993; Londa Schiebinger y Claudia Swan, eds. *Colonial botany. Science, commerce, and politics in the early modern world*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

[25] «Nature was for sale in many market-places throughout Europe [...] It was a commodity bought, sold, bartered, and exchanged -the centerpiece of a series of transactions that connected the world of commerce to the study of nature». Findlen, «Commerce, art, and science in the early modern cabinet of curiosities», en Smith y Findlen 2002, p. 299. Esta idea la desarrolla previamente en Findlen 1994.

que es puesta en circulación, transformada, preservada; que se acumula en las bodegas de los barcos, en los puertos, en los mercados.<sup>26</sup> Todo ello resultado de un proceso sustentado principalmente por intereses y dinámicas comerciales pero que también respondía a las exigencias de la cultura del don europea, al gusto por recrear la naturaleza en palacios, jardines botánicos y parques zoológicos, o al interés en obtener objetos de estudio por parte de investigadores del mundo natural que no podían desplazarse de sus centros de trabajo en el Viejo Mundo. Un entramado en el que además de los naturalistas estaban involucrados comerciantes, viajeros, intermediarios locales o inversores, es decir, personajes cuyas trayectorias han sido tradicionalmente consideradas sin vinculación aparente con el mundo del conocimiento.<sup>27</sup> Todos, sin embargo, estaban interesados en promocionar un saber acerca de la naturaleza que permitiera dominarla, clasificarla, cuantificarla; transformarla, en definitiva, en un bien de consumo. Si antes señalábamos cómo el conocimiento del mundo debía preceder a su comercialización, no es menos cierto que sin el respaldo de los mecanismos de comercialización el conocimiento natural no habría recibido un impulso tan grande.<sup>28</sup> Dicho de otro modo: conocer la naturaleza permitía poseerla, sin duda; pero su posesión constituía un paso paralelo fundamental, de ahí el despliegue de todo tipo de recursos, políticos, económicos, tecnológicos, diseñados para lograr su apropiación.

Ahora bien, ¿sobre qué se sustentaba esta conversión de la naturaleza en un bien de consumo? ¿Cuáles eran los criterios para asignar valor a las cosas naturales?<sup>29</sup> En el caso de productos conocidos como, por ejemplo, el oro y la plata procedentes del Nuevo Mundo, la respuesta es clara: su valor venía determinado por factores como el coste de producción o su demanda en el mercado internacional, lo cual ya justificaba, desde criterios estrictamente económicos, su explotación y puesta en circulación. En el caso de otros productos hasta entonces desconocidos, como por ejemplo, el chocolate y el tabaco, su conversión en bienes fue precedida y mediada por un proceso de resemantización diseñado para hacer concordar su consumo con los valores culturales y sociales europeos.<sup>30</sup>

---

[26] Sobre el mundo natural convertido en bien de consumo ver, entre otros, John Brewer y Roy Porter, eds. *Consumption and the world of goods*. London: Routledge, 1993; Smith y Findlen 2002; Schiebinger y Swan 2005.

[27] Estudiada ya en trabajos tan fundamentales como *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber, o *Science, technology and society in seventeenth-century England*, de Robert K. Merton, la conexión entre el desarrollo de la ciencia moderna y el mundo del comercio ha recibido una renovada atención en estudios recientes. Para un repaso historiográfico acerca de esta cuestión desde la perspectiva de la historia de la ciencia ver las introducciones en Brewer y Porter 1993 y en Smith y Findlen 2002.

[28] «Knowledge of nature could not increase without commerce in nature». Findlen 2002, p. 304. Como ha estudiado esta autora, la puesta en circulación y posterior acumulación de objetos naturales actuó como un eficaz revulsivo epistemológico durante los siglos XVI y XVII. Desplazar la naturaleza suponía exponerla ante nuevos observadores, interesados en extraer la máxima información práctica acerca de ella.

[29] Brewer y Porter 1993. Para el marco general para comprender la atribución de valor a las cosas y su conversión en *commodities*: Georg Simmel, *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.

[30] Marcy Norton, *Sacred gifts, profane pleasures. A history of tobacco and chocolate in the Atlantic world*. Ithaca: Cornell University Press, 2008. Ver también Renate Pieper, «Los límites del mundo atlántico: artificialia y naturalia en el comercio transatlántico del siglo XVI». En *Latin America and the Atlantic World. El mundo atlántico y América Latina (1500-1850). Essays in honor of Horst Pietschmann*, editado por Renate Pieper y Peer Schmidt. Köln: Böhlau, 2005, pp. 245-261.

Aquí nos interesa fijarnos en otro de los factores determinantes en la transformación de la naturaleza, especialmente la americana, en *commodity*: la novedad. Como ha estudiado Stephen Greenblatt, los primeros encuentros con el continente americano estuvieron marcados por una fuerte impresión de asombro, *wonder*, como consecuencia de la extraordinaria novedad de los territorios descubiertos.<sup>31</sup> La retórica del asombro y la maravilla sirvió, de hecho, para enmascarar las dificultades iniciales de adaptación ante esta nueva realidad, y acabó volviéndose un «componente casi ineludible del discurso del descubrimiento».<sup>32</sup> Como consecuencia de esto, todo aquello que resultaba novedoso o despertaba admiración adquirió un valor especial, más allá de sus propiedades materiales. De esta forma completaron su transformación en bienes de consumo muchos productos autóctonos: convirtiéndose en «maravillosas posesiones».<sup>33</sup> Una idea similar a la desarrollada por Krzysztof Pomian en torno a los «semiophores»: objetos exóticos, naturales o artificiales, cuyo valor una vez trasladados al Viejo Mundo radicaba en su capacidad para apuntar hacia otras realidades y encarnar lo novedoso.<sup>34</sup>

La maravilla y la curiosidad se convirtieron, pues, en la medida del valor, y en motor de un amplio repertorio de prácticas de acumulación e intercambio de bienes, destinadas a satisfacer el gusto por lo raro y lo desconocido.<sup>35</sup> De todas ellas, la que mejor caracterizaría este coleccionismo previo al «triumfo de la pintura» del Barroco fue, sin

---

[31] El asombro constituye para Greenblatt «la figura central de la primera reacción europea frente al Nuevo Mundo, la experiencia emocional e intelectual decisiva frente a la diferencia radical». Stephen Greenblatt, *Maravillosas posesiones. El asombro ante el Nuevo Mundo*. Barcelona: Marbott, 2008 [1991], p. 43. Ver también Greenblatt, ed. *New World Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1993.

[32] Greenblatt 2008, p. 54. Más adelante Greenblatt caracterizará los primeros discursos acerca del Nuevo Mundo como «un registro de la colonización de lo maravilloso» (p. 62). En el caso de los viajes de Colón, precisa, esta retórica fue empleada como un «complemento redentor y estetizante», a propósito de un ejercicio de posesión («ritual legal de apropiación») extremadamente precario (p. 61).

[33] En este punto puede resultar interesante incidir en la ambivalencia del término «*wonder*», que atraviesa numerosas obras dedicadas al tema de la curiosidad, como las de Lorraine Daston y Katharine Park, Neil Kenny, Barbara Benedict y, desde luego, la del propio Greenblatt. Expresiones como «*wonder*» o «*wonders*», señala este último, «oscilan entre la designación de un objeto material y la designación de una reacción frente al objeto, entre intensos, casi fantasmagóricos estados interiores, y objetos completamente externos que, una vez pasado el momento inicial de estupor, pueden tocarse, catalogarse, inventariarse, poseerse» (Greenblatt 2008, pp. 58-59). Ver Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the order of nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998; Neil Kenny, *Curiosity in early modern Europe: word histories*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998; Barbara Benedict, *Curiosity. A cultural history of early modern inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

[34] «Whatever their original status, these objects became semiophores in Europe, collected not because of their practical value but because of their significance as representatives of the invisible comprising exotic lands, different societies and strange climates». Krzysztof Pomian, *Collectors and curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity, 1990, p. 36.

[35] Esta «alianza», según la expresión de Daston y Park, entre la curiosidad y la maravilla constituía una novedad con respecto a otras formas de concebir el acercamiento al mundo natural desde la admiración y el asombro. La curiosidad, desde la época antigua, y también a lo largo de la Edad Media, había sido interpretada negativamente como un afán desmedido e inapropiado por saber, un vicio rayano con la lascivia, como argumentaron algunos autores, especialmente San Agustín. Sin embargo, a comienzos de la Edad Moderna, pasó por un proceso de revalorización, al asociarse con la emoción del asombro, y caracterizarse positivamente como un elemento generador de conocimiento. Ver Daston y Park 1998, Cap. 3 y Cap. 8, especialmente pp. 305-316. Ver también Kenny 1998; N. Jacques-Chaquin y S. Houdard, eds. *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*. 2 vols. Paris: ENS éditions, 1998; Benedict 2001.

duda, la acumulación de todo tipo de objetos naturales y artísticos en las cámaras de arte y maravillas (*Kunstkammern* y *Wunderkammern*) de las cortes europeas del Renacimiento tardío.<sup>36</sup> Un coleccionismo ecléctico, desbordante, dominado por el deseo de «contemplar, aprender o poseer cosas raras, nuevas, secretas o extraordinarias» que, según Pomian, redefinió la Edad Moderna, como la «edad de la curiosidad».<sup>37</sup>

---

[36] La historia del coleccionismo a lo largo de la historia, y durante la Edad Moderna en particular, ha generado una extensa bibliografía. Entre los trabajos que nos han resultado más estimulantes destacaríamos: Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid: Akal, 1988 [1908]; Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2006 [1966]; Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Mazzotta, 1983; Oliver R. Impey y Arthur MacGregor, eds. *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985; Antoine Schnapper, *Le Géant, La Licorne Et La Tulipe: Collections Et Collectionneurs Dans La France Du XVII Siècle*. Paris: Flammarion, 1988; Lorraine Daston, «The Factual Sensibility». *Isis* 79, n.º. 3 (Septiembre 1988): 452-467; Pomian 1990; Joy Kenseth, *The Age of the marvelous*. Hanover N.H.: Hood Museum of Art Dartmouth College, 1991; Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino, 1992; Thomas DaCosta Kaufmann, *The mastery of nature. Aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1993; John Elsner y Roger Cardinal, eds. *The cultures of collecting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994; Findlen 1994; Andreas Grote, ed. *Macrocosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns, 1450 bis 1800*. Opladen: Leske Budrich, 1994; Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*. Princeton: M. Wiener Publishers, 1995; Susan M. Pearce, *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. London: Routledge, 1995; Daston y Park 1998; Smith y Findlen 2002; Helmar Schramm, Ludger Schwarte, y Jan Lazardzig, eds. *Collection, laboratory, theater. Scenes of knowledge in the 17th century*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005; Marco Beretta, ed. *From private to public: natural collections and museums*. Sagamore Beach, MA: Science History Publications, 2005; Daniela Bleichmar y Peter Mancall, eds. *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011. Acerca del coleccionismo -naturalista y de curiosidades- en el ámbito hispano, aparte de la fundamental obra de Miguel Morán y Fernando Checa (*El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, 1985), destacaríamos: Paz Cabello Carro, *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Cultura Hispánica, 1989; María Paz Aguiló, «El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII». En *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: CSIC, 1990, pp. 107-149; J. R. López Rodríguez, «Sevilla, el nacimiento de los museos, América y la Botánica». En *La antigüedad como argumento II. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, editado por José Beltrán Fortes y Fernando Gascó. Sevilla: Scriptorium, 1995, pp. 75-97; Juan Pimentel, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Marcial Pons Historia, 2003, esp. Cap. 4; Almudena Pérez de Tudela y Annemarie Jordan Gschewend, «Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance, 1560-1612». *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001): 1-127; Susana Gómez, «Natural Collections in the Spanish Renaissance», en Beretta 2005, pp. 13-40; ibid, «Lucifera y Fructifera: ciencia y utilidad en las colecciones naturalistas de la España de los Austrias», en *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución*, editado por Víctor Navarro y William Eamon. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007; Paula De Vos, «The rare, the singular, and the extraordinary: natural history and the collection of curiosities in the Spanish empire», en Bleichmar, De Vos, Huffine y Sheehan, 2009

[37] Pomian 1990, esp. pp. 45-64 (cita en pp. 58-59). Este coleccionismo constituyó, según Schlosser, un ejercicio bien diferente de otras formas de acumulación practicadas anteriormente, como por ejemplo las cámaras de tesoros de finales de la Edad Media o las colecciones del Renacimiento temprano. A diferencia de estos espacios, donde predominaban objetos considerados valiosos, bien por su carácter simbólico-religioso –como en el caso de las reliquias- o bien por el tipo de material con el que estaban confeccionados –oro, plata, piedras preciosas, en el caso de los más estimados-, las colecciones de la segunda mitad del siglo XVI se caracterizarían por el carácter profano de sus contenidos y por una valorización de éstos más



### 3. 2. 2 El coleccionismo de curiosidades

¿Cuáles serían, a grandes rasgos, los aspectos más destacables de esta actividad en la que se vieron involucrados desde reyes, príncipes y nobles hasta naturalistas, artistas, viajeros y comerciantes? El primer elemento que nos gustaría subrayar es la extraordinaria variedad de objetos reunidos en estas colecciones. Gracias a las descripciones e inventarios realizados en la época sabemos de la presencia en estos espacios de todo tipo de *naturalia* y *artificialia*, obras de arte, antigüedades y objetos etnográficos, que otorgaban al conjunto un carácter híbrido, heterogéneo y misceláneo, y que, al mismo tiempo, reflejaban las aspiraciones universalistas de sus responsables.<sup>38</sup>

¿De qué dependía que un objeto entrara a formar parte de una colección? Los criterios de inclusión eran variados, y respondían, en gran medida, a los gustos particulares de los coleccionistas. Sin embargo, una característica compartida por la mayoría de los elementos en las colecciones, especialmente en los gabinetes de curiosidades, era su carácter de objeto único y sorprendente. Ya lo hemos recordado antes: en una época que aspiraba a conocer y a poseerlo todo, algo que fuera raro, novedoso, e irreplicable adquiriría un valor extraordinario.

La nómina de objetos que cumplían estos requisitos es bien conocida: corales, conchas, animales disecados, fósiles, artefactos exóticos, monstruos, autómatas, y un largo etcétera, hasta completar un repertorio extensísimo de maravillas en el que prácticamente todo tenía cabida con tal de que despertara admiración. Destacaban de manera especial aquellos objetos naturales que representaban alguna forma de transgresión del orden establecido: huesos de proporciones singulares, raíces y frutos de formas curiosas, animales con multiplicidad de miembros, etc. Así como aquellos objetos artísticos que lograban poner en entredicho la separación entre el ámbito de lo natural y el de lo artificial, es decir, entre las obras de la naturaleza y los productos de hombre: tallas de marfil, piezas de orfebrería en torno a cuernos de rinoceronte o huevos de avestruz, ingenios mecánicos, etc.

En el caso particular de los elementos exóticos, otra razón, además de su novedad, por la que despertaban un enorme interés entre los coleccionistas radicaba en lo que Peter Mason ha denominado el «principio de contigüidad»: a pesar de su carácter fragmentario, el hecho de haber formado parte de una realidad distante otorgaba a estos objetos la capacidad de reestablecer una conexión con aquel todo ausente.<sup>39</sup> Dicho de otro modo,

---

sofisticada y erudita, heredera del espíritu intelectual de los *studiolos*.

[38] Así, por ejemplo, una de los casos más representativos de este tipo de colección de aspiraciones «universalistas», a pesar de su marcado carácter heterogéneo, sería la reunida por Fernando II del Tirol en su castillo en Ambras, cerca de Innsbruck, compuesta de una *Kunstammer*, un anticuario, una librería y una armería (*Rustkammer*). El estudio clásico es el de Schlosser 1988. Ver también: DaCosta Kauffman 1993 y Elizabeth Scheicher, «The collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution», en Impey y MacGregor 1985, pp. 37-50. En el caso de España el ejemplo más importante sería, sin duda, la imponente colección de Felipe II. Ver Morán y Checa 1985, Cap. 5-7.

[39] Peter Mason, «From presentation to representation: *Americana* in Europe». *Journal of the History of Collections* 6, n.º. 1 (1994), p. 6. «Because they had been contiguous to a highly charged exotic setting, these objects re-established a tangible contact with a distant reality as parts of a larger whole».

los objetos exóticos podían evocar la cultura exótica de la que una vez habían formado parte en virtud del principio de la parte por el todo (*pars pro toto*), señala Mason; una idea claramente afín a la noción de acumulación que tratamos de discutir aquí, caracterizada por la tensión entre las aspiraciones a la totalidad y la toma de conciencia del carácter contingente y fragmentario de la práctica coleccionista. En este sentido, pensar la colección como acumulación es también interpretarla como un intento por compensar este carácter fragmentario a través de la recopilación del máximo número de elementos. Elementos, piezas sueltas, aisladas, que formarían parte de un infinito rompecabezas de contornos cambiantes. Lo cual no quiere decir que, a pesar de la impresión de aparente desorden derivada de la mezcla indiscriminada de cosas, su distribución y ordenamiento en la colección no siguiera, en la mayoría de los casos, unos criterios organizativos bien establecidos.<sup>40</sup>

El segundo aspecto que nos gustaría destacar es el singular repertorio de intenciones y aspiraciones que sustentaban un ejercicio de acumulación de tal magnitud. Como ha estudiado Thomas DaCosta Kaufmann, colecciones de carácter «universal», como la de Rodolfo II en Praga, por ejemplo, encarnarían el ideal enciclopédico de reunir en un solo espacio la totalidad del mundo, una actualización de la idea clásica de la correspondencia entre la realidad a escala macro (macrocosmos) y su trasunto en la escala micro (microcosmos).<sup>41</sup> En un plano simbólico, por tanto, las *Kunst- und Wunderkammern* del Renacimiento tardío podrían ser interpretadas como un intento de recreación del mundo a través de la recopilación y el reordenamiento de sus partes más significativas. Proyectos de *theatrum mundi* a pequeña escala, en definitiva. Metáforas de la realidad cuantificables, mensurables; simulacros efectistas de un todo inabarcable.

Por otro lado, esta concepción de la práctica coleccionista no estuvo desprovista de una fuerte significación social y política. A un nivel, la colección contribuía a crear una imagen, una identidad social de su dueño, marcada por la posesión no sólo de muchos objetos, sino de muchos objetos únicos, que nadie más poseía, factor fundamental en la asignación de valor en un ambiente de ostentación donde la novedad y la curiosidad marcaban la pauta. A otro nivel, la colección constituía todo un símbolo de poder, puesto que, junto al esplendor y la magnificencia destacaba una firme voluntad política de exhibición, no sólo de recursos, sino también de la capacidad necesaria para gestionarlos. Como bien entendieron los más importantes reyes y emperadores coleccionistas de la época, una colección que reuniera elementos provenientes de los más apartados rincones del mundo era la demostración más efectiva, y efectista, del dominio que un soberano podía ejercer sobre sus posesiones. De ahí que las colecciones, cuyo acceso estaba considerablemente restringido, se convirtieran, en ocasiones, en escenario de complejas maniobras de

---

[40] Así, por ejemplo, una parte de la colección de Fernando I del Tirol en Schloss Ambras estaba ordenada según el material del que estaban hechos los objetos, un sistema clasificatorio derivado de la *Historia natural* de Plinio. En otros casos, según su temática, o el periodo y lugar al que pertenecieran sus elementos, las colecciones se dividían en espacios bien diferenciados: librería, armería, sala de *antiquitas*, gabinete de curiosidades. Ver Scheicher 1985, p. 39.

[41] DaCosta Kauffman 1993. Como señala Horst Bredekamp acerca de una colección como la de Rodolfo II: «The *Kunstskammer* thereby crossed the three steps of the ladder stretching from the naturalia to the artificialia to the scientifica by means of a horizontal plateau, which sought to encompass the globe as a whole. In a way, the *Kunstkammer* was simultaneously both a form of time-lapse recording and a microcosm». Bredekamp 1995, p. 39. Ver también Grote 1994.



orden político, en las que permitir la visita a la colección era considerado un gesto de favor altamente valorado, por ejemplo, e intercambiar regalos constituía una práctica de establecimiento de vínculos habitual.<sup>42</sup> A pesar de la importante dimensión lúdica de la práctica coleccionista, que valoraba la combinación de erudición y deleite, sofisticación y esparcimiento, no puede decirse en definitiva que las colecciones fueran simplemente el resultado de un opción caprichosa y fútil. Al contrario, las cámaras artísticas y maravillosas formaban parte de un complejo entramado de proyectos políticos, culturales, económicos y sociales.

A propósito de la generación de conocimiento sobre el mundo, por ejemplo, las colecciones no fueron espacios neutros, dedicados únicamente a la contemplación pasiva de la realidad natural allí depositada. Los más importantes soberanos coleccionistas hicieron de sus gabinetes dinámicos centros de mecenazgo, donde expertos en todas las áreas de las artes y la ciencias tenían cabida.<sup>43</sup> Y es que no bastaba con recrear el mundo en una cámara maravillosa: había que dotar de sentido a ese conglomerado de realidades inconexas, descontextualizadas. Artistas, naturalistas, eruditos, artesanos, todos se vieron involucrados en un mismo proceso de reinterpretación simbólica de estos conjuntos, a través de la investigación exhaustiva de sus partes. Es reseñable, en relación con esto, la creación en este mismo periodo de numerosas colecciones de orientación naturalista, dedicadas al cultivo del conocimiento científico a través de la acumulación, descripción y catalogación de elementos procedentes del mundo natural. Como los dueños de los gabinetes de maravillas, los responsables de estas colecciones - Ulisse Aldrovandi, en Bolonia, o Ferrante Imperato, en Nápoles, por citar dos de los más conocidos- no eran ajenos al gusto generalizado por todo lo que de curioso y extraño podía producir la naturaleza, así que no sorprende que los objetos más abundantes y preciados en estas colecciones fueran aquellos que constituían algún tipo de excepción o rareza.<sup>44</sup> Al igual que las *Wunderkammern*, estas colecciones se convirtieron en focos importantes de intercambio intelectual y material; lugares donde la naturaleza acumulada, sin perder su condición de *commodity*, podía ser considerada objeto no sólo de deseo sino también de estudio.

Desde esta perspectiva de generación de conocimiento, de todo el conjunto de objetos raros y curiosos, los productos del Nuevo Mundo constituyeron, de nuevo, uno de los elementos de mayor interés por parte de coleccionistas y eruditos.<sup>45</sup> Ahora bien, la gestión

---

[42] Thomas DaCosta Kaufmann, «Remarks on the Collections of Rudolf II: The *Kunstammer* as a Form of Representation». *Art Journal* 38, n.º. 1 (Autumn 1978): 22-28.

[43] Schramm, Schwarte y Lazardzig 2005.

[44] Impey y MacGregor 1985; Olmi 1992; Findlen 1994. A diferencia del enfoque adoptado por Susana Gómez, preferimos no establecer demasiadas diferencias entre este tipo de coleccionismo y el coleccionismo «lujoso y estetizante» de las *Wunderkammern*. Ver Gómez 2005, 2007.

[45] De la extensa literatura sobre el coleccionismo de *americana* destacaremos, además de las obras mencionadas anteriormente: D. Heikamp, «American Objects in Italian Collections of the Renaissance and Baroque: A Survey». En Chiappelli 1976; Christian F. Feest, «Mexico and South America in the European Wunder-Kammer». En Impey y MacGregor 1985, pp. 237-244; *ibidem*, «Vienna's Mexican treasures, Aztec, Mixtec, and Tarascan works from sixteenth-century Austrian collections». *Archiv für Völkerkunde* 45 (1990): 1-64; *ibidem*, «European Collecting of American Indian Artefacts and Art». *Journal of the History of Collections* 5 (1993): 1-11; *ibidem*, «The Collecting of American Indian Artifacts in Europe, 1493-1750». En Kupperman 1995, pp. 324-350; Cabello Carro 1989; Anthony A. Shelton, «Cabinets of Transgression:

de su traslado, material y simbólico, y su eventual recepción en el Viejo Mundo no fueron procesos rápidos, lineales ni homogéneos, como escribió en su día John Elliott y ha estudiado más recientemente Peter Mason.<sup>46</sup> Dado que muy pocos europeos interesados en conocer de primera mano el Nuevo Mundo tenían la posibilidad de desplazarse hasta allí, el envío de objetos desde América a Europa ha de interpretarse como una forma de garantizar y legitimar un acceso a esta realidad desconocida más fiable que los relatos y las descripciones de aquellos que sí habían podido realizar el viaje. Más que representar el Nuevo Mundo a través de narraciones, el objetivo, señala Mason, era hacerlo presente, «presentarlo».<sup>47</sup> La fuerza de esta estrategia radicaba en la capacidad de los objetos para generar una convincente impresión de continuidad entre su propia materialidad y la de aquella realidad de la que habían sido desplazados. Un efecto que los textos, alejados un orden de realidad con respecto a las cosas, lograban en menor medida. Ahora bien, la forma en que estos objetos fueron presentados, en colecciones, en gabinetes, una vez trasladados a Europa, tuvo consecuencias, señala Mason, en la percepción europea de aquella realidad distante que pretendían encarnar.

Este autor destaca varios factores. El primero estaría relacionado con el reducido público que tenía acceso a las colecciones. De alguna forma, los criterios expositivos debían adaptarse a los gustos de este colectivo de perfil social alto. Mason lo denomina «filtro aristocrático», según el cual atuendos y armas de origen americano, por ejemplo, eran exhibidos de forma que proyectaran valores asociados a la alta nobleza, reflejo a su vez del fuerte vínculo que existía entre los ideales caballerescos y los proyectos coloniales europeos.<sup>48</sup>

El segundo factor tendría que ver con el papel desempeñado por los objetos exóticos en las colecciones. Como hemos visto, a pesar de su carácter fragmentario, la acumulación de estos elementos respondía al deseo de conformar una metáfora completa de aquello que, por contigüidad, representaban. Sin embargo, su inclusión en las colecciones estaba determinada por su condición de rarezas, puesto que sólo lo excepcional tenía cabida en un gabinete de maravillas. Por lo tanto, señala Mason, el cometido de los objetos exóticos era doble: legitimar la idea de presentación, *presentándose* como casos ejemplares, y al mismo tiempo cuestionarla, por razón de su carácter de excepción, de singularidad.<sup>49</sup>

---

Renaissance Collections and the Incorporation of the New World». En Elsner y Cardinal 1994, pp. 177-203; Peter Mason, *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998; Isabel Yaya, «Wonders of America: The curiosity cabinet as a site of representation and knowledge». *Journal of the History of Collections* 20, nº. 2 (11, 2008): 173-188; Bleichmar y Mancall 2011.

[46] John H. Elliot, *The Old World and the New, 1492-1650*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970. Mason 1994; *ibid*, *Infelicities. Representations of the Exotic*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998. El argumento de Mason, a quien seguiremos en nuestra exposición, gira en torno a dos preguntas fundamentales: por un lado, ¿qué consecuencias tiene la presentación de objetos de un área cultural particular en la percepción de los objetos mismos?; y, por otro, ¿cuáles son los efectos que esta percepción puede a su vez tener en la imagen del área cultural en cuestión? (Mason 1994, p. 2).

[47] Mason juega con las expresiones «*representation*» y «*presentation*». «If representations were not to be trusted, direct presentations might be seen to derive increased veracity from their visible and tangible connection with the New World». Mason 1994, p. 2.

[48] *Ibidem*, pp. 9-10. Ver también Cañizares-Esguerra, *Puritan conquistadors*, 2006.

[49] Mason 1994, pp. 10-11.

Una consecuencia de esta presentación ambivalente de lo inusual fue la conversión de las partes en un *todo inusual* por vía del reforzamiento, lo cual generó una imagen del continente americano como un lugar lleno de exotismo en su conjunto pero indeterminado geográficamente. Es decir, a pesar del enorme interés que despertaban los productos americanos entre los coleccionistas europeos, el hecho de que la única vía de acceso a estos objetos fuera contemplarlos reunidos en un gabinete, yuxtapuestos, no ayudó a poner en cuestión la impresión generalizada de que su lugar de procedencia debía constituir un todo homogéneo. Ello explicaría, por ejemplo, el uso extendido del término «indio» para indicar, sin mayor precisión, el origen americano de estos elementos.<sup>50</sup> O el hecho de que una parte del conjunto como Brasil se convirtiera, por extensión, en modelo de todo aquello que simbolizaba el Nuevo Mundo.<sup>51</sup>

Según Mason, la clave para explicar este tipo de confusiones radicaría, en el fondo, en la falta de un referente, en una ausencia: la ausencia de un todo, concreto y definido del que la presentación sería una parte.<sup>52</sup> Ello dio pie a que, paulatinamente, las representaciones, la cultura visual en particular, empezaran a asumir cierto protagonismo como substitutos, más manejables y eficaces, de ese todo ausente.

### 3. 2. 3 El triunfo del capital mimético

A finales del siglo XVI y principios del XVII, no sólo ciertos tipos de objetos naturales y artificiales se vieron convertidos en *commodities*, también sus representaciones adquirieron gradualmente un valor y una importancia cultural significativos, pasando a ser consideradas preciados bienes de consumo.<sup>53</sup>

Un primer aspecto a tener en cuenta en relación con esta revalorización de las representaciones fue la promoción de aquellos individuos especializados en su producción<sup>54</sup>: orfebres, grabadores, pintores, escultores, etc., es decir, el colectivo de los

---

[50] Feest 1993, pp. 3-4. Por supuesto, como señala este autor, la idea que los propios nativos tenían del continente americano como espacio geográfico era más imprecisa aún (p. 1). Es probable que los objetos de origen americano ni siquiera fueran distinguidos como tales, y se confundieran con otros elementos procedentes de lugares igualmente distantes y desconocidos. Feest 1995, p. 347. Ver también Mason 1998, pp. 16-41.

[51] Mason 1994, pp. 11-12.

[52] *Ibidem*, p. 15. Intentar suplir esta ausencia, bien a través de la colección de objetos o de la creación de representaciones, es lo que volvería exóticos a los elementos, concluye Mason. «The exotic quality of both collections and representations does not reside in the nature of the objects (re)presented. The difficulty of assimilating crafted objects was not because they were exotic, but they were made exotic because they were difficult to assimilate».

[53] «The intersection between patronage and commerce in this period seems to be one key to the amplification of value and cultural significance that certain types of natural and artificial objects and modes of representing nature underwent». Smith y Findlen 2002, p. 7.

[54] Este es uno de los argumentos principales de Smith y Findlen 2002. En el caso del conocimiento y la representación del mundo natural esto es bien claro. Como señalan las editoras de este volumen, «patronage of and commerce in the representations of nature in both art and science raised the status of individuals who claimed to imitate nature, such as many of the artist-artisans, medical practitioners, and other investigators of nature» (p. 3). Sobre este tema tan amplio ver Pamela H. Smith, *The body of the artisan. Art and experience in the scientific revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2004; S. Kusukawa y I.

artesanos y artistas expertos en generar lo que Greenblatt ha denominado, siguiendo a Marx, «capital mimético».<sup>55</sup> Muy pronto se empezó a tomar conciencia, por ejemplo, de que las imágenes de las cosas podían resultar tan atractivas como las cosas mismas. Se trataba, evidentemente, de una forma de posesión diferente, complementaria, en un principio, al tipo de posesión basada en objetos que había caracterizado prácticas como el coleccionismo de maravillas. Así, por ejemplo, muchos naturalistas como Aldrovandi se dedicaron a recopilar imágenes de aquellos especímenes que no podían poseer, creando de esta forma una colección a base de representaciones que completaba de algún modo lo que de otra forma hubiera sido un proyecto enciclopédico inconcluso y, por tanto, fallido.<sup>56</sup>

Poco a poco, sin embargo, la cultura visual dejó de ser vista como un mero complemento y fue adquiriendo cada vez más prominencia. En palabras de Peter Mason, la *presentación*, por vía de objetos, fue cediendo terreno a la *representación*, a través de imágenes.<sup>57</sup> Las ventajas eran muchas: frente a las cosas, las imágenes tenían mayor movilidad y mejor distribución, especialmente si consideramos el instrumento de propagación de capital mimético por excelencia, la imprenta.<sup>58</sup> Destacaron especialmente aquellas que lograban captar la realidad y representarla de una forma fidedigna, hasta el punto de generar la ilusión del reemplazo efectivo del objeto por su representación. Muchos dibujos, pinturas y grabados naturalistas se convirtieron en bienes codiciados por los coleccionistas, precisamente por el efecto de suplantación que producía el contemplarlos. Esta apreciación generó dinámicas de mecenazgo e impulsó el desarrollo de nuevas formas de visualización, particularmente en el campo del arte, lo que a su vez dio lugar a un creciente mercado dedicado a explotar las posibilidades comerciales de este capital mimético.<sup>59</sup>

---

Maclean, eds. *Transmitting Knowledge. Words, Images and Instruments in Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

[55] Greenblatt 2008, p. 27. Según este autor, sólo a partir del capitalismo se podría entender la extraordinaria proliferación de representaciones a través de las cuales reconstruimos realidades distantes y nos apropiamos de ellas. Sólo con el capitalismo, defiende, la circulación de representaciones ha alcanzado una escala global. En este sentido una representación, en tanto que «capital mimético», constituiría en sí misma una «relación social de producción», «ligada al conjunto de creencias, jerarquías, resistencias y conflictos que existe en otras esferas de la cultura por las que circula». La multiplicación de representaciones implicaría, por tanto, la multiplicación de formatos, espacios y consumidores de representación. Greenblatt se interesa por la idea de una representación fecunda, generadora de sentido, y generadora a su vez de más representaciones. Según él, las representaciones «no sólo son productos sino también productoras» (p. 28).

[56] Olmi 1992; ibídem, «From the Marvellous to the Commonplace: Notes on Natural History Museums, 16th-18th Centuries». En *Non-verbal communication in science prior to 1900*, editado por Renato Mazzolini. Firenze: L.S. Olschki, 1993. Debemos recordar aquí un ejemplo de colección de imágenes posterior, igualmente fascinante: el «museo de papel» de Cassiano dal Pozzo, cuyo contenido está siendo publicado en varios volúmenes bajo el título *The paper museum of Cassiano dal Pozzo*. Para una breve introducción ver Henrietta MacBurney, *Cassiano dal Pozzo's paper museum: drawings from the Royal Collection*. Edinburgh: National Gallery of Scotland, 1997.

[57] Mason 1994, p. 4.

[58] Greenblatt 2008, p. 32. Ver también William M. Ivins, *Prints and visual communication*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969; Elizabeth L. Eisenstein, *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

[59] DaCosta Kauffman 1993; Smith y Findlen 2002; Smith 2004.





Fig. 10. Jan Miense Molenaer, *Pintor en su estudio*. c. 1650, Museum Bredius, La Haya

El desarrollo de géneros pictóricos como la pintura de naturalezas muertas sería un buen ejemplo del alcance de esta nueva pasión por contemplar objetos representados en imágenes. [Fig. 10] Bodegones, floreros, fruteros, *vanitas*: estos cuadros repletos de cosas constituyen una muestra de este novedoso ejercicio acumulativo que jugaba a enmascarar la materialidad de sus contenidos. Frutas y utensilios, huesos y flores, aparecen pintados con gran detalle, y, sin embargo, su aparente realidad no es más que una ficción, un simulacro, un espejismo. En este juego de ser y parecer radicaría precisamente su mensaje alegórico de caducidad y transitoriedad: la cultura material, tanto la real como la representada, en el fondo, no es nada.<sup>60</sup>

En este sentido el género de la pintura de gabinetes podría ser considerado el culmen de esta transición, ambigua y sofisticada, desde una acumulación de objetos en el plano de lo real a una acumulación de objetos en el plano de lo representacional.<sup>61</sup> Sobre todo en el caso de obras pertenecientes al primer periodo en la evolución del género, donde las pinturas aún no han desplazado completamente al resto de elementos.<sup>62</sup>

Representada en los cuadros, y en los cuadros dentro de los cuadros, la cultura material sigue estando presente, pero su presencia es ilusoria, fingida.<sup>63</sup> Fijémonos, por ejemplo, en los especímenes de *naturalia* retratados en *Las Ciencias y las Artes*. Parecen imágenes de caracolas y corales que hayan existido realmente. Sin embargo, al igual que los cuadros en las paredes, que imitan las obras de autores conocidos, estas representaciones han de interpretarse también como imitaciones, aproximaciones, copias de objetos cuya existencia es más que improbable, habida cuenta del uso frecuente de manuales de historia natural como fuente de modelos para este tipo de pinturas.

Esta idea es generalizable a todos los ámbitos de la cultura material representada: muebles, adornos, objetos de arte, vestimentas, etc. De hecho, valorar la información que sobre estos objetos obtenemos a partir del arte ha sido y es un aspecto ineludible de la actividad desarrollada por múltiples expertos, desde el anticuario hasta el arqueólogo, lo que puede aplicarse a otros casos de interés para el historiador de la ciencia preocupado por la cultural material.

El tema de la representación de la tecnología en los cuadros de gabinete, por ejemplo, sería de uno de ellos. ¿Hasta qué punto una representación pictórica puede proporcionarnos información sobre cierta tecnología, o sobre el tipo de prácticas asociadas a ella? Más

---

[60] Esta cuestión la hemos abordado con mayor detalle junto con Juan Pimentel en el trabajo «Dead Natures or Still Lives? Science, Art and Collecting in the Spanish Baroque Period», en Bleichmar y Mancall 2011, pp. 99-115.

[61] Arthur K. Wheelock, *A collector's cabinet*. Washington: National Gallery of Art, 1998.

[62] Pensemos, por ejemplo, en uno de los cuadros de gabinete más conocidos, la obra *Gabinete de Cornelis van der Geest*, de Willem van Haecht. Su tema es la visita que realizaron los archiduques Alberto e Isabel a la casa de Van der Geest en el año 1615. Lo interesante es cómo este cuadro, aparte de mostrar numerosos objetos, cuadros y personajes, retrata también la propia conversión de la pintura en *commodity*, con su alusión al intento de compra, por parte de los archiduques, de una *Madonna* del artista Quentin Massys, en posesión de Van der Geest. Más sobre este cuadro en Julius S. Held, *Rubens and his circle*. Princeton: Princeton University Press, 1982, esp. Cap. 5; Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992, pp. 202-217.

[63] En alusión a Javier Portús, ed., *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.



concretamente, ¿en qué medida la representación de un instrumento en una obra de arte puede añadir información a lo ya sabido gracias a descripciones escritas u otras fuentes visuales, como esbozos, dibujos o grabados de la época?<sup>64</sup> El detallismo de algunos cuadros, el efecto de realidad conseguido por algunos pintores, dan lugar a este tipo de preguntas, en las que la cultura material y la cultura visual se encuentran.<sup>65</sup>

### 3. 2. 4 El caso del *perpetuum mobile*

Detengámonos brevemente en un ejemplo concreto: el modelo de *perpetuum mobile* representado en *Las Ciencias y las Artes*.<sup>66</sup> [Fig. 11] Menos conocido que las esferas armilares o los telescopios, este instrumento fue representado con relativa frecuencia en los cuadros de gabinete.<sup>67</sup> Las primeras descripciones del aparato se remontan a la primera década del siglo XVII, a los años en que Cornelius Drebbel, inventor del prototipo original, vivió en Inglaterra al servicio del rey Jaime I y de su hijo, el príncipe Enrique.<sup>68</sup> En poco tiempo el interés por este artificio curioso aumentaría notablemente, como ponen de manifiesto la profusión de noticias y publicaciones, así como los intercambios epistolares de numerosas figuras relevantes de la época: Galileo Galilei, Peter Paul Rubens y Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, entre otros.<sup>69</sup>

Las imágenes incluidas en estas descripciones muestran un artefacto muy similar al retratado por Stalbm. <sup>70</sup> [Figs. 12-14] Comparando ambos tipos de representación, la versión pintada del *perpetuum mobile* constituye un retrato más vívido en lo que respecta

---

[64] Christopher R. Hill, «Scientific instruments: an iconographic note». En *Making instruments count: essays on historical scientific instruments presented to Gerard L'Estrange Turner*, editado por R. G. W. Anderson, J. A. Bennett, y W. F. Ryan. Aldershot: Variorum, 1993, pp. 88-98.

[65] El tema, que desde luego no es reciente, tiene que ver con el uso de las imágenes -en este periodo, sobre todo, la pintura y, más adelante, la fotografía- como documentos, evidencias para estudiar una época. Ver, por ejemplo, Freedberg 1991 y Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

[66] Díaz Padrón 1995, p. 1300. Sobre este instrumento y su inventor: Lawrence E. Harris, *The two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel*. Leiden: Brill Archive, 1961; Henri Michel, «Le Mouvement perpetuel de Drebbel». *Physica* 13 (1971): 289-294; *ibidem*, «The First Barometer: A Rediscovery in Flemish Paintings». *The Journal of the Walters Art Gallery* 35 (1977): 88-92; J. A. Drake-Brockman, «The Perpetuum Mobile of Cornelius Drebbel». En *Learning, language, and invention. Essays presented to Francis Maddison*, editado por W. D. Hackmann y A. J. Turner. Aldershot: Variorum, 1994; Alexander Marr, «Gentile curiosité: Wonder-working and the culture of automata in the late Renaissance». En Evans y Marr 2006; Vera Keller, *Cornelis Drebbel (1572-1633). Fame and the making of modernity*. Ph.D. diss., Princeton University, 2008.

[67] Simone Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe Siècle*. Brussels: Elsevier, 1957, fig. 11, 12, 21, 25, 32, 39, 42, 49.

[68] Drake-Brockman 1994, pp. 124-138.

[69] Galileo Galilei, *Le opere di Galileo Galilei*. Firenze: Barbèra, 1968, vol. XI, n. 652, 655. Ruth Magurn, ed. *The letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge: Harvard University Press, 1955, n. 52, 58 (a Valavez), 60 (a Valavez), 196, 235.

[70] Drake-Brockman 1994, fig. 1, 2, 3, 4; Marr 2006, fig. 8.2. Un dibujo realizado por el caballero bohemio Heinrich Hiesslerle von Chodaw, quien pudo asistir a la presentación del *perpetuum mobile* que hizo Drebbel ante el rey Jaime I, en 1607, constituye quizás la imagen que más se parece a la versión pintada (Drake-Brockman 1994, fig. 2) [Fig. 13].





Fig. 11. Adriaen van Stalbemt, *Las Ciencias y las Artes* (detalle: *perpetuum mobile*). Museo del Prado, Madrid



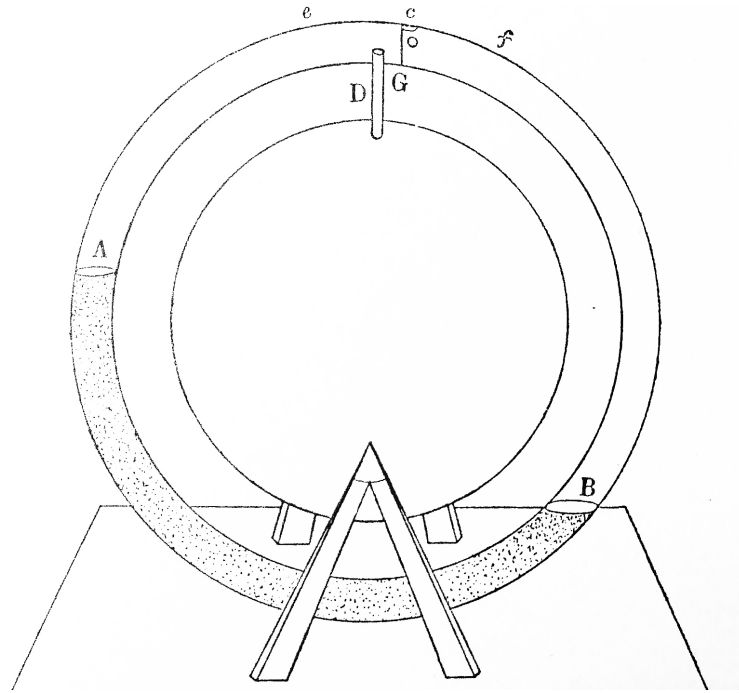


Fig. 12. Boceto de *perpetuum mobile*. Daniello Antonini, carta a Galileo Galilei, 11 de febrero de 1612 (*Opere di Galileo Galilei*, XI, p. 275).

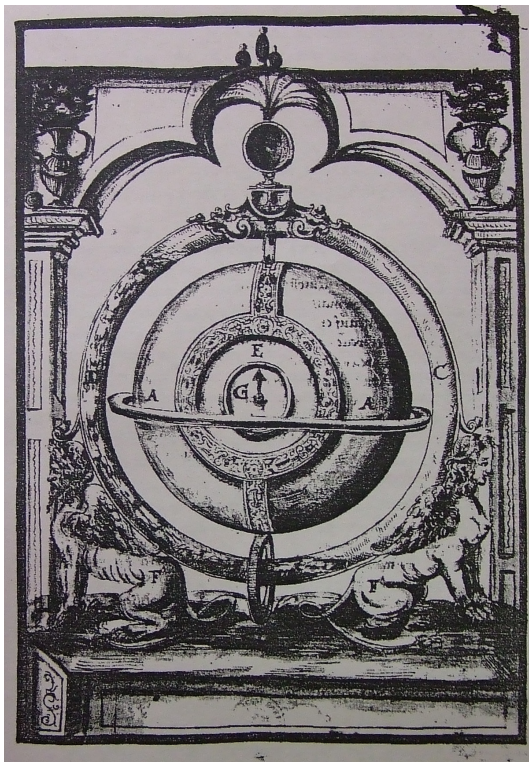


Fig. 13. Heinrich Hiesserle von Chodaw, *Perpetuum mobile*. Museo Nacional de Praga

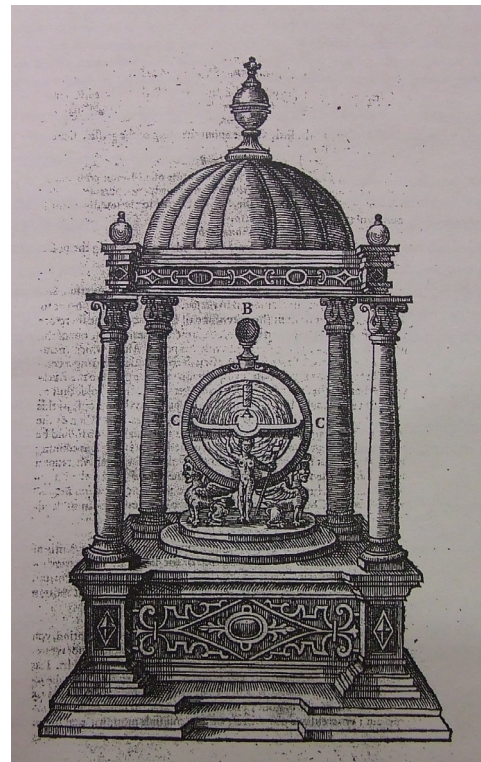


Fig. 14. *Perpetuum mobile*. Thomas Tymme, *Dialogue Philosophicall* (1612)

a las dimensiones y al aspecto general del instrumento. Es notable, por ejemplo, el detalle con que está pintado el tubo de cristal circular relleno de líquido que rodea la esfera de metal dorado. Este tubo era una parte fundamental del mecanismo generador del movimiento perpetuo, un mecanismo basado en cambios de temperatura y presión que implicaba colocar el artificio junto a una ventana, como en la composición de Stalbemt.<sup>71</sup> No obstante, exceptuando estas alusiones a su diseño exterior y a su cuidada fabricación, la versión pintada apenas añade información sobre el funcionamiento interno del instrumento. Ésta queda reflejada mejor en los bocetos y grabados, a menudo acompañados de anotaciones explicativas, que en las pinturas.

Como ya se ha indicado, los autores de cuadros de gabinete seguían convenciones establecidas a la hora de representar estas galerías, y con frecuencia se copiaban unos a otros, o usaban modelos similares para retratar elementos concretos: *naturalia*, pinturas, instrumentos o figuras humanas. *Las Ciencias y las Artes*, en este sentido, no es una excepción, y en lo que respecta al *perpetuum mobile* la versión que presenta Stalbemt es prácticamente idéntica a otras representaciones reproducidas en obras de los hermanos Francken, William van Haecht o Hendrick Staben. [Figs. 15-18] Sin embargo, los testimonios escritos sugieren que el *perpetuum mobile* fue un instrumento en continua evolución, bien como consecuencia de los esfuerzos del propio Drebbel por mejorar su prototipo, o como resultado del interés de otros estudiosos en averiguar su secreto. Se hicieron, de hecho, numerosas réplicas, iniciando un proceso, como ha apuntado Drake-Brockman, de desmitificación.<sup>72</sup> En este sentido, la similitud entre la versión pintada de Stalbemt y las que aparecen en otros cuadros de gabinete sugiere que este tipo de representación no era el resultado de un esfuerzo deliberado por plasmar los detalles técnicos del aparato, sino que, más bien, constituía un retrato alegórico, una alusión retórica al conocimiento natural y a sus facetas de maravilla. Dicho de otra forma: mientras que en la realidad el *perpetuum mobile* era un instrumento vivo, sujeto a modificaciones y mejoras, los pintores de galerías reprodujeron un artefacto estático, inerte, como en una pintura de naturalezas muertas.

Esta conclusión no debería desanimarnos en el estudio de estos cuadros como evidencias de ciertos usos de la tecnología en este periodo, pero sí impondría un límite al potencial de estas obras como registros visuales de algunos artefactos tecnológicos en particular. Un cuadro como el de Stalbemt muestra que la magnificencia y el entretenimiento, encarnados en un vistoso instrumento como el *perpetuum mobile*, no se oponían al cultivo del conocimiento científico; por el contrario, la presencia de estos instrumentos en la composición acentuaba los motivos de intelectualidad y erudición característicos de este género pictórico, al mismo tiempo que privilegiaba los elementos de curiosidad y maravilla, tan apreciados por los *connoisseurs*.<sup>73</sup> Sin embargo, en términos de visualización, los modelos de *perpetuum mobile* representados son prácticamente idénticos, réplicas de un mismo referente con una capacidad para reflejar detalles técnicos limitada.

Una excepción interesante la encontraríamos en la pintura *El Oído*, perteneciente a una

---

[71] Drake-Brockman 1994, pp. 143-144; Michel 1977.

[72] Drake-Brockman 1994, p. 137.

[73] Daston y Park 1998, Cap. 7.





Fig. 15. Hieronymus Francken II, *Gabinete de un aficionado*. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas



Fig. 16. Hendrick Staben, *Los Archidukes visitando el gabinete de un aficionado*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas





Fig. 17. Hieronymus Francken II, *Gabinete de un aficionado*. Sinebrychoff Art Museum, Helsinki



Fig. 18. Jan Brueghel el Joven, *La vanidad de la existencia humana*, Galleria Sabauda, Turín



de las series alegóricas de los cinco sentidos a cargo de Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens.<sup>74</sup> [Fig. 19] Uno de los instrumentos -el segundo empezando por la izquierda- que cuelgan de la pared, en la parte derecha del cuadro, parece un modelo de *perpetuum mobile* bien diferente a los descritos hasta ahora. [Fig. 20] De dimensiones más pequeñas y guarnecido por una caja de madera, presenta la característica esfera de metal dorado así como el inconfundible tubo de cristal, en forma de anillo y relleno de líquido. Ya que una de las aplicaciones del móvil perpetuo de Drebbel era marcar el paso del tiempo, a modo de reloj, tiene sentido encontrar este instrumento representado junto a otros modelos de relojes, cuyo sonido explicaría, a su vez, su presencia como motivos en un cuadro referido al sentido del oído.<sup>75</sup> Nos encontramos, por tanto, ante una versión alternativa de *perpetuum mobile* que, sin aportar gran información en lo que respecta a los detalles técnicos, constituye un testimonio visual muy valioso para rastrear la evolución y los diferentes usos de este singular invento.<sup>76</sup>

En un sentido más amplio, otra forma de interpretar la representación de la tecnología en los cuadros de gabinete estaría relacionada con el gusto barroco por reunir y exhibir multitud de objetos diferentes en un solo lugar. *Horror vacui*, de nuevo; acumulación. Obras como *Las Ciencias y las Artes* plantean interrogantes acerca de cómo llegaron hasta los cuadros tantos ejemplares de flores raras, animales desconocidos y objetos extraños. Cómo viajaron, cómo fueron preservados. Quién los puso en circulación, quién los adquirió. Es fácil obviar las enormes distancias recorridas, las transformaciones sufridas, las vicisitudes, en definitiva, de muchos de estos elementos cuando los observamos reunidos sobre una mesa, amontonados unos sobre otros, en aparente desorden. En este sentido, los cuadros de gabinete no sólo son el resultado de un amplio repertorio de *tecnologías de la acumulación*; constituyen, también, su retrato.<sup>77</sup>

En estas pinturas vemos reflejadas, de forma implícita, las prácticas que hicieron posible viajar y traer objetos desde lugares remotos; las técnicas necesarias para preservarlos del deterioro, para observarlos y representarlos. Dicho de otro modo: las voces de los cosmógrafos y los geógrafos, de los naturalistas y los taxidermistas, entre muchos otros, resuenan en estas galerías ficticias. La distribución de personajes y objetos en *Las Ciencias y las Artes* es bastante elocuente en este sentido, pero lo mismo podría decirse de otras pinturas de gabinete, así como de cuadros con alegorías de los elementos o de los sentidos. Detectamos en estas obras una exaltación velada al poder de la tecnología para transformar la realidad. Un mensaje de dominio, de control sobre el mundo, similar al que transmitían las colecciones de maravillas del siglo anterior.<sup>78</sup>

---

[74] Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El Oído*. Óleo sobre tabla. 65 x 107 cm. MNP, n. 1395.

[75] De hecho, fue la observación de un *perpetuum mobile* en otro cuadro alegórico dedicado al sentido del oído -una obra de Jan Brueghel el Joven, mencionada por Michel- lo que nos indujo a buscar algún modelo de móvil perpetuo en las series de Brueghel y Rubens. Michel 1977, p. 92, n. 7; Klaus Ertz, *Jan Brueghel the Younger, 1601-1678. The paintings with oeuvre catalogue*. Freren: Luca Verlag, 1984, p. 350, fig. 184. Vera Keller ha realizado el mismo hallazgo y lo describe en su tesis doctoral sobre Drebbel. Ver Keller 2008, p. 268.

[76] Más valioso, si cabe, si tenemos en cuenta que no se conoce ningún modelo de *perpetuum mobile* que haya sobrevivido hasta nuestros días.

[77] Schiebinger y Swan 2005, Parte IV.

[78] DaCosta Kaufmann 1993.



Fig. 19. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El Oído*. 1617-1618. Museo del Prado, Madrid

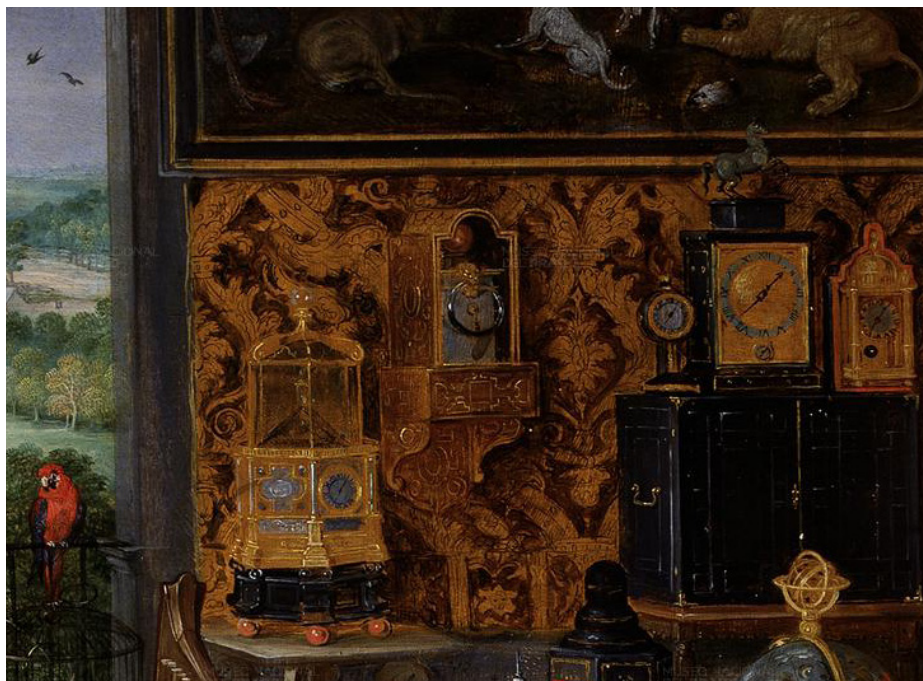


Fig. 20. Jan Brueghel el Joven, *La vanidad de la existencia humana*, Galleria Sabauda, Turín

### 3. 3 Posesiones virtuales, colecciones ficticias

Profundicemos en el tema de la progresiva desmaterialización de las cosas en el Barroco a través de dos casos pertenecientes al ámbito hispano de la primera mitad del siglo XVII. El primero tiene que ver con un espacio, un conjunto de estancias del Real Alcázar de Madrid: el llamado «Cuarto Bajo de Verano». Durante los primeros años del reinado de Felipe IV este lugar constituiría una muestra del incipiente interés del monarca por el estilo de coleccionismo artístico expresado en los cuadros de gabinete de la época. De hecho, el propio conjunto de estancias conformaría un peculiar cuadro de gabinete, que proponemos explorar prestando especial atención a la coexistencia de objetos y espacios reales, por un lado, y objetos y espacios virtuales, por otro. El segundo caso va un poco más allá en el terreno de lo ficticio y lo ilusorio. Se trata de la famosa pero inaccesible colección de don Juan de Espina, un ejemplo sumamente ilustrativo, en nuestra opinión, de la radical desmaterialización de las cosas en el Barroco.

#### 3. 3. 1 El «Cuarto Bajo de Verano»

Durante los primeros años del reinado de Felipe IV se culminaron una serie de reformas destinadas a modernizar el Alcázar, entre las cuales se incluía la construcción del denominado «Cuarto Bajo de Verano», un conjunto de estancias situadas en la parte noreste del edificio, diseñadas para alojar a la familia real durante los calurosos meses de verano.<sup>79</sup> Así describe, por ejemplo, Vicente Carducho, en su obra *Diálogos de la pintura*, esta parte nueva del palacio: «Vi las bovedas, que se han reedificado debaxo de los planos de los patios que tienen vistas al Cierzo, comodidad que se ha hallado para las personas Reales los Veranos, y estan aderezadas con muchas Pinturas. Admirome la fabrica, por estar compuesta de aposentos baxos, y oscuros, que estavan inhabitables, y agora es una agradable, y mui acomodada habitacion (tanta fuerza tiene el poder, y al Arte), con que han escusado los Reyes salir de la Corte los Veranos».<sup>80</sup>

Finalizada su construcción en 1623, y habilitadas para su uso poco después, las estancias acabaron convirtiéndose en uno de los lugares de residencia favoritos de Felipe IV. En comparación con el rigor del protocolo y la ceremonia oficiales, desplegados en los niveles superiores del edificio, el Cuarto de Verano constituía un espacio privado, de ambiente y maneras más relajados. Fue aquí, en este entorno intimista, donde Felipe IV pudo cultivar sus gustos más personales como amante y coleccionista de la pintura. Libre

---

[79] Al parecer, el conjunto estaba compuesto por una planta baja y una planta de bóvedas, situadas un nivel por debajo de la planta baja del edificio. Ocupaba la zona delimitada por el Jardín de la Reina, en el lado oriental del palacio y el Jardín de la Priora, en la parte noreste. Más detalles y conjeturas acerca de la ubicación de estas salas en José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, pp. 113, 155-157. Ver también Fernando Checa, ed. *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.

[80] Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Editado por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979, p. 427.



de las formalidades de las salas oficiales, el monarca quiso rodearse de la mejor compañía artística, decorando las estancias con los mejores cuadros de sus autores favoritos: Tiziano y Rubens, sobre todo, máximos exponentes de las escuelas veneciana y flamenca que definían las principales tendencias del coleccionismo regio. Podríamos decir, por tanto, que en estas estancias se vivía de algún modo el espíritu de admiración y deleite por las artes que se desprende de los cuadros de gabinete antes descritos. En ambos espacios, ficticios, unos, reales, otros, confluyen la idea de una acumulación selectiva de obras relevantes y la pasión por disfrutar del arte en un ambiente tan erudito como distendido.

Por la extraordinaria riqueza de su contenido pictórico y por el modo en que su programa decorativo reflejó, a lo largo de varias décadas, las preferencias personales del rey, el Cuarto Bajo de Verano ha sido uno de los espacios de mayor interés para la historia del arte moderno en España, y uno de los mejor estudiados por los especialistas.<sup>81</sup> Apoyándonos en esta tradición, en las páginas siguientes nos ocuparemos de algunos aspectos concretos relacionados con su historia. Sin ánimo de ser exhaustivos, aludiremos a datos, objetos y personajes pertenecientes a un periodo particular: el que transcurre desde la fecha de su acondicionamiento, en torno al año 1623, hasta 1636, uno de los años en que fue inventariado su contenido.<sup>82</sup> Un periodo en el que, entre otros acontecimientos, tiene lugar la visita de Cassiano dal Pozzo a Madrid (1626)<sup>83</sup> o la segunda estancia de Rubens en España (1628-1629)<sup>84</sup>, pero que también coincide con la puesta en marcha de los Reales Estudios del Colegio Imperial y, sobre todo, con los años de máxima dedicación de Juan Eusebio Nieremberg a temas naturalistas, que culminará con la publicación de *Historia naturae* en 1635.

El Cuarto Bajo de Verano estaba constituido por un conjunto de estancias de diferentes tamaños, descritas en el catálogo de acuerdo al tipo de actividad desempeñada en ellas. Aquí nos vamos a centrar en la que posiblemente era una de las salas más espaciosas, la denominada «Pieza grande antes del dormitorio de Su Majestad que es donde cena en el Cuarto Bajo de Verano».<sup>85</sup> Según el inventario de 1636 en la sala se exhibían treinta y

---

[81] De la extensa bibliografía destacamos: Yves Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle». *Bulletin Hispanique* 58 (1956): pp. 421-452; 60 (1958): pp. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483; Mary Crawford Volk, «Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments». *The Burlington Magazine* 123 (Septiembre 1981): 513-529; Steven N. Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1986. Más referencias en los trabajos de Fernando Checa y Jesús Sáenz de Miera en Checa 1994.

[82] El inventario de 1636, terminado de redactar en 1637, se conserva en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. Para este trabajo hemos seguido la edición de Gloria Martínez Leiva y Angel Rodríguez Rebollo, *Quadros Y Otras Cosas Que Tienen Su Magestad Felipe IV En Este Alcázar De Madrid: Año De 1636*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007 [a partir de ahora citado como Inventario 1636].

[83] Muchos detalles interesantes acerca de esta visita quedaron recogidos en el diario de viaje del propio Cassiano. Ver: Cassiano dal Pozzo, *El Diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*. Editado por Alessandra Anselmi. Traducido por Ana Minguito. Madrid: Fundación Carolina, 2004. Ver también: Enriqueta Harris, «Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez». *The Burlington Magazine* 112 (1970): 363-373 y Gregorio de Andrés y Enriqueta Harris, «Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)». *Archivo Español de Arte* 45 (1972).

[84] Entre la extensa bibliografía sobre Rubens y su relación con España, nos hemos centrado en Alexander Vergara, *Rubens and his Spanish patrons*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

[85] Nuestro interés por esta sala en particular procede del trabajo de Javier Portús, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española, 1554-1838*. Madrid:

cinco cuadros. La mayoría de ellos habían formado parte de un grupo de obras encargado por la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, para la decoración de sus habitaciones en la Torre Nueva del Alcázar.<sup>86</sup> Este lote de pinturas estaba constituido por obras de factura flamenca, con atribuciones a autores tan destacados como Peter Paul Rubens, Jan Brueghel el Viejo y Frans Snyders.<sup>87</sup> Según se indica en el inventario, antes de 1636 estas pinturas cambiaron de ubicación y acabaron formando parte de la decoración del Cuarto Bajo de Verano, concentrándose, la mayoría, en la «Pieza grande antes del dormitorio».<sup>88</sup> Un segundo grupo de obras lo constituían cuatro lienzos de Frans Snyders regalados al monarca por el marqués de Leganés.<sup>89</sup> Completaban la serie una pintura de temática animal que, según el inventario, «se bajó del paso de la galería de su magestad a esta pieça», y dos cuadros del artista madrileño Juan van der Hamen, realizados expresamente para esta estancia.<sup>90</sup>

De todo el conjunto nos interesan especialmente trece cuadros. Empecemos por dos obras pertenecientes al lote de 1623, realizadas en colaboración entre Rubens y Snyders: *Ceres y Pan*<sup>91</sup> y *Vertumno y Pomona*.<sup>92</sup> El primer cuadro nos muestra a Ceres, diosa de la tierra y

---

Museo del Prado, 1998 y del de Jesús Sáenz de Miera, «Lo raro del Orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid», en Checa 1994, pp. 264-287, al que nos referiremos en varios puntos.

[86] El encargo debió realizarse a comienzos del año 1623. En relación con la orden de pago es habitual citar la nota siguiente referida por Pedro de Madrazo: «La duquesa de Gandía, a 22 de abril de 1623, mandó al marqués de Malpica un papel de parte de la reina diciéndole que pagase unas pinturas que S. M. había hecho venir de Flandes para su aposento». Pedro de Madrazo, *Viaje Artístico De Tres Siglos Por Las Colecciones De Cuadros De Los Reyes De España: Desde Isabel La Católica Hasta La Formación Del Real Museo Del Prado De Madrid*. Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía, 1884, pp. 109-110. Ver también Volk 1981, pp. 520-525; Vergara 1999, pp. 28-30 y 205, n. 25.

[87] En la entrada correspondiente al día 29 de julio de 1626, Cassiano dal Pozzo describe una visita a la reina en el Alcázar, en la que se mencionan algunos de estos cuadros. «Fuimos a donde la reina [...] Se vieron dos galerías contiguas, la una que quedaba al lado de la estancia donde se encontraban estas reinas, y la otra que seguía a la primera, ya que esta galería se encontraba de frente al baldaquino donde éstas estaban. Ambas se hallaban decoradas con países y cuadros de frutas y de animales de forma muy afortunada, [así como] por algunos cuadros de figuras obra del Rubens [...]» Pozzo 2004, p. 285. Volk 1981, p. 525.

[88] Indica el inventario: «Estas veinte y cinco pinturas dichas en esta pieça son las que le trujeron de Flandes a la Reina Nuestra Señora y estaban colgadas en la torre nueva de su quarto alto y su magestad el Rei, Nuestro Señor, las mandó poner aquí. Inventario 1636, p. 104.

[89] *Ibidem*, p. 104, n. 860-863. Volk 1981, y, de la misma autora: «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés». *The Art Bulletin* 62 (Junio 1980): 256-268, trabajo en el que se aportan interesantes datos sobre el marqués de Leganés y su faceta de coleccionista.

[90] Inventario 1636, pp. 104-105, n. 864, n. 865-866.

[91] «*Diosa Ceres*. Otro lienço largo, con moldura de lo mismo, en que está pintada la diosa Çeres sentada, tiene en la mano derecha una cornucopia de uarias frutas y a su lado hizquierdo un Sátiro con un ramo de frutas en la mano y a los lados diferentes melones, calabças y alcachofas. Y al otro lado muchas diferençias de frutas, las figuras de este lienço son de mano de Rubenes y las frutas de mano de Esneide». Inventario 1636, p. 103, n. 838. Peter Paul Rubens (taller) y Frans Snyders, *Ceres y Pan*. Óleo sobre lienzo. 177 x 279 cm. MNP, n. 1672.

[92] «*Una muger con una hoz*. Otro lienço, de dos baras y media de largo escasas, con moldura de lo mismo, en que ai una muger uestida de açul y morado con una hoz en la mano derecha y en la hizquierda un melón y los pechos de fuera y un hombre hincado de rodillas con manto colorado, la mano derecha sobre otro melón de Flandes, las figuras de mano de Rubenes y las frutas y hierbas de mano de Esneire». Inventario 1636, p. 104, n. 859. Peter Paul Rubens y Frans Snyders, *Vertumno y Pomona*. Óleo sobre lienzo. 116 x 186,5 cm. Colección particular. Sobre este cuadro y su contexto, especialmente en relación con la



de la agricultura, tocada por un corona de espigas, sujetando un cuerno de la abundancia, y a Pan, dios de la fertilidad y la naturaleza silvestre, rodeado de productos de la tierra. **[Fig. 21]** El segundo representa al dios Vertumno cortejando a Pomona, diosa de los jardines y las huertas, según la historia que narra Ovidio en las *Metamorfosis*. Como ha señalado Alejandro Vergara, estas dos pinturas -más una tercera, *Diana cazadora*, también perteneciente al lote de 1623-, por su sensual tratamiento de temas mitológicos, cercano a la tradición de la pintura renacentista italiana, debieron causar cierta impresión en Madrid, donde los únicos cuadros de Rubens conocidos hasta entonces eran o bien retratos o bien obras de tema religioso.<sup>93</sup> En poco tiempo, sin embargo, esta situación cambiaría drásticamente y Rubens pasaría a convertirse en una figura central en el proyecto coleccionista de Felipe IV. En todo caso, más que en la composición o en las figuras, nuestro interés por estas dos obras radica en la maestría de Snyders como autor de naturalezas muertas, reflejada en la minuciosa reproducción de todo tipo de frutas y verduras -elementos naturalistas que sintonizaban bien con una estancia dedicada a los placeres de la mesa.<sup>94</sup>

En segundo lugar destacarían las obras atribuidas únicamente a este maestro del bodegón flamenco, Frans Snyders. Entre las pinturas pertenecientes al lote enviado desde Flandes el inventario de 1636 describe dos a nombre de este artista: un lienzo «en que está pintado un bodegón con diferentes caças y frutas y dos monos y una muger que está dando un higo a un hombre, es de mano de Esneide», y otro «en que está pintado un bodegón de cosas de pescado y en él un hombre baçiando de una baçia diferentes peçes en una media pipa, y en lo bajo ai otra baçia con diferentes peçes echados en agua y otro pez grande en lo bajo que llaman lobo marino, es de mano de Esneide».<sup>95</sup> No se conservan en la actualidad, pero gracias a las descripciones y por comparación con otras obras del mismo autor podemos hacernos una idea de su contenido: motivos naturalistas de temática animal y vegetal en su mayoría, dispuestos en formato de bodegón, el primero, y abarrotada escena de mercado, el segundo.

Estas obras se complementarían con las otras cuatro atribuidas a Snyders, provenientes de la colección del marqués de Leganés, conservadas en la actualidad en el Museo del Prado. En primer lugar, *Concierto de aves* muestra un conjunto de pájaros de distintas especies reunidos en torno a un búho, que sostiene un libro de partituras.<sup>96</sup> **[Fig. 22 ]** Esta

---

decoración del Cuarto Bajo de Verano, ver Matías Díaz Padrón, *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens del Cuarto Bajo de Verano del Alcázar de Madrid*. Madrid: Rubens Picture, 2009.

[93] Vergara 1999, pp. 30-31. Entre estas últimas, la más importante, sin duda, era la *Adoración de los Magos*, adquirida por Felipe IV en la almoneda de Rodrigo Calderón, Marqués de Sieteiglesias, que acabó formando parte también de la decoración del Cuarto Bajo, en concreto de la «pieça en que su magestad come en el quarto baxo». Inventario 1636, p. 102, n. 827. Haremos referencia a este cuadro en el capítulo *Preservación*.

[94] Sobre la obra de Snyders y su pintura de naturalezas muertas, ver Susan Koslow, *Frans Snyders. The Noble Estate Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands*. Antwerp: Fonds Mercator Paribas, 1995.

[95] Inventario 1636, p. 103, n. 836 y 837.

[96] «*Capilla de Aues*. Otros tres lienços de pintura, que tienen de largo cinco pies y medio, con molduras doradas y negras, de menos labor que las dichas, que el uno es una capilla de música de diferentes aues sentadas sobre un tronco de áruol y un mochuelo que tiene el libro de la solfa». Inventario 1636, p. 104, n. 860. Frans Snyders, *Concierto de aves*. Óleo sobre lienzo. 98 x 137 cm. MNP, n. 1758.



Fig. 21. Peter Paul Rubens (taller) y Frans Snyders, *Ceres y Pan*. h. 1620. Museo del Prado, Madrid



Fig. 22. Frans Snyders, *Concierto de aves*. 1629-1630. Museo del Prado, Madrid



obra resulta muy interesante pues junto a las golondrinas, los gorriones, los pinzones y los jilgueros aparecen retratadas dos especies de aves exóticas: una amazona de frente azul y un ave del paraíso.<sup>97</sup> La representación de esta última es particularmente llamativa, pues aparece retratada con patas, cuando sabemos, por referencias en la obra de Nieremberg, que el debate sobre la condición ápada de la *manucodiata* seguía activo en algunos círculos naturalistas. Es decir, una discusión que en el terreno de la historia natural seguía despertando cierta polémica aparecía resuelta sin complicación aparente en una obra de arte.<sup>98</sup> *Una despensa* y *El gallinero*, por otra parte, representan motivos naturales pertenecientes a un entorno más doméstico: un gato, dos perros en pugna por un trozo de carne y una ristra de salchichas, un cesto de frutas volcado, dos gallinas observando una pelea de gallos.<sup>99</sup> [Figs. 23-24] Finalmente, mostrando una mesa abarrotada de frutas, hortalizas y utensilios, *La frutera* constituye otro ejemplo de bodegón típico de Snyder, que con su representación del loro que picotea la fruta y el mono que huele la flor repite los motivos exóticos del primer lienzo.<sup>100</sup> [Fig. 25]

El motivo de las aves exóticas, «dos pájaros blancos que parecen papagayos», constituye el tema del cuadro sin atribución descrito en el inventario después de los lienzos de Snyder.<sup>101</sup> La única información que aporta el texto es que el lienzo se había bajado «del paso de la galería de su magestad a esta pieça». Gracias a las descripciones proporcionadas por Cassiano dal Pozzo, siempre atento a cualquier detalle de tipo naturalista, sabemos que algunos lugares de tránsito del Cuarto Bajo estaban adornados con imágenes de temática natural. Así, por ejemplo, en la entrada de su diario correspondiente al día 13 de julio escribe: «Era ya tarde por lo que tuvimos que subir hacia la comedia, pasando por algunas escaleras [que estaban] adornadas con varias pinturas, y especialmente con países o pájaros extraños traídos para Su Majestad como el tucán, junto a otros [como uno] parecido al sisón, pero grande como un gallo de la India más o menos, un halcón ya mencionado en el Pardo, una especie de cabra o bestia vacuna de las Indias, un cinocéfal negro, que tenía vestido, un lobo cervical o lince y otras bizarrías [...]».<sup>102</sup> Esta escalera se correspondería con la que el inventario registra como «Escalera que ba desde la galería

[97] Díaz Padrón 1995, p. 1254.

[98] Ver Sáenz de Miera 1994, pp. 276-278. El caso del ave del paraíso será discutido en el capítulo *Preservación*.

[99] «*Un perro con un quarto de carne*. Y el otro un perro que tiene un quarto de carne debajo de las manos y otro perro tirando de unas salchichas, con un plato quebrado y a un lado un taburete bajo» y «*Dos gallos riñendo*. El otro dos gallos que están riñendo y una gallina sobre un comedero y otra que ba a salir por una bentanilla, que son de mano de Esneire, y los dio el marqués de Leganés». Inventario 1636, p. 104, n. 861-862. Frans Snyder, *Una despensa*. Óleo sobre lienzo. 99 x 145 cm. MNP, n. 1750 y *El gallinero*. Óleo sobre lienzo. 99 x 144 cm. MNP, n. 1770.

[100] «*Muger con frutas*. Otro lienço, de dos baras y media de largo, con moldura como las dichas, en que ai una muger flamenca que tiene una taça grande en la mano hizquierda en que tiene higos y sobre una mesa colorada platos con diferentes frutas y un canasto donde ai más frutas y un papagayo ençima y un mono que está oliendo un clauel, también dio esta pintura el marqués de Leganés a su magestad». Inventario 1636, p. 104, n. 863. Frans Snyder, *La frutera*. Óleo sobre lienzo. 153 x 214 cm. MNP, n. 1757.

[101] «*Pájaros blancos*. Otro lienço, de quatro pies de largo, con moldura como las antedentes, en que está pintado un tronco de árbol y en una rama de él sentados dos pájaros blancos que parecen papagayos con unas plumas en la caueça, que parecen copetes, este quadro se bajó del paso de la galería de su magestad a esta pieça». Inventario 1636, p. 104, n. 864.

[102] Pozzo 2004, p. 262.



Fig. 23. Frans Snyders, *Una despensa*. Antes de 1636. Museo del Prado, Madrid



Fig. 24. Frans Snyders, *El gallinero*. Museo del Prado, Madrid





Fig. 25. Frans Snyder, *La frutera*. h. 1633. Museo del Prado, Madrid



del çierço al quarto bajo y bóbedas de uerano». Un espacio ciertamente singular, según se desprende de la descripción de 1636; un verdadero museo teratológico en imágenes, puesto que allí tenían cabida rarezas del mundo natural y también rarezas humanas.<sup>103</sup>

Fijémonos ahora en las dos obras atribuidas al pintor madrileño Juan Van der Hamen. El inventario las describe así: «Otros dos quadros de pintura al olio, con las molduras como los dichos, que tiene el uno bara y media de alto, y en él está pintado un frutero grande frutas y flores y un muchacho desnudo que las tiene. El otro es de tres uaras de largo y de ancho tres quartas poco más o menos, en que está un festón de todas flores y frutas y tres muchachos desnudos, que los dos de ellos le tienen y el otro ençima y en medio con un pájaro en la mano hizquierda. Estos hiço Bal de Ramen para esta pieça».<sup>104</sup> Profusión, de nuevo, de motivos naturales, con especial énfasis en las flores y las frutas, en cuya representación Van der Hamen fue uno de los artistas españoles más señeros de su época.<sup>105</sup>

La última frase de la descripción es particularmente interesante, puesto que indica que Van der Hamen realizó sus obras expresamente para decorar esta sala. Como ya sucediera con su primer encargo real, que había consistido en pintar un bodegón que completara una serie de Juan Sánchez Cotán traída desde Toledo para decorar el palacio de El Pardo, estas obras debieron ser encargadas como complemento al resto de pinturas flamencas que decoraban la estancia.<sup>106</sup> Eran, por tanto, los únicos cuadros de factura española de la sala, pero claramente realizados según el estilo de Brueghel, Rubens o Snyders -referentes ineludibles, por otro lado, en la evolución del estilo de Van der Hamen.

En realidad las pinturas encargadas al pintor no fueron dos, sino tres: «tres quadros de frutas y flores y muchachos para el quarto baxo de su mag<sup>d</sup>».<sup>107</sup> La primera sería la

---

[103] Entre las primeras, el inventario describe lienzos que representan «un pájaro extraordinario sobre un tronco», «un bufano negro que tiene forma de buey y no tiene cuernos», «una cabra montesa de color bermeja, que parece baca, porque tiene los cuernos como tal», «un tigre y la caueça de otro» y «un mico que anda en pie con un capote blanco y una caña en la mano que era del Comendador Mayor de Alcántara» (Inventario 1636, pp. 99-100, n. 791-795). Las rarezas humanas están representadas por retratos de un gigante, así como de locos y enanos conocidos en la corte (Inventario 1636, pp. 98-99, n. 770-777, 789, 797). Algunos de estos retratos se conservan en la actualidad. El n. 771, *Perrejón*, sería el cuadro de Antonio Moro *Pejerón, Bufón del Conde de Benavente y del Gran Duque de Alba* (Óleo sobre lienzo. 181 x 92 cm. MNP, n. 2107). Inventario 1636, p. 155. Sobre este lugar, ver Sáenz de Miera 1994, p. 278. Y acerca del tema de los enanos, locos y bufones en el mundo de la corte nos remitimos a Fernando Jesús Bouza Álvarez, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*. Madrid: Temas de Hoy, 1996, y del mismo autor con José Luis Betrán, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros. Marginales*. Barcelona: Debolsillo, 2005.

[104] Inventario 1636, pp. 104-105, n. 865-866.

[105] William B Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.

[106] Peter Cherry, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 168-170; Jordan 2005, pp. 229-230.

[107] Los detalles del encargo y las referencias a las dos órdenes de pago, fechadas en 1629, los recoge William Jordan en Jordan 2005, p. 229 y pp. 309-310, notas 17-21. Como señala este autor, es probable que las pinturas de Van der Hamen para el Cuarto Bajo fueran encargadas al mismo tiempo que se encargó a Velázquez su obra de tema mitológico *Los borrachos*. Por una de estas obras, *Niño llevando un jarrón*, y por *Los borrachos*, Van der Hamen y Velázquez, respectivamente, cobraron la misma cantidad; un dato que,

que representaba a un muchacho desnudo sujetando un frutero. Esta pintura ha sido indentificada por Matías Díaz Padrón con la obra *Niño llevando un jarrón*, fechada en torno a 1629.<sup>108</sup> [Fig. 26] La segunda obra sería la guirnalda de formato horizontal descrita a continuación en el inventario. Y la tercera sería una segunda guirnalda oblonga, pareja de la anterior. El inventario de 1636 la registra, aunque la sitúa en una sala diferente: la «pieça en que duerme su magestad en el quarto bajo de verano».<sup>109</sup> Aquí, en el dormitorio de Felipe IV, la guirnalda de Van der Hamen serviría de complemento a otra guirnalda realizada por Rubens en colaboración con Brueghel y Snyders.<sup>110</sup> [Fig. 27] Una obra, esta última, que, como indica el inventario, había formado parte de la decoración de la Torre de la reina antes de su traslado al Cuarto Bajo de Verano.<sup>111</sup> Ambas guirnaldas, a su vez, debían servir de complemento a la obra de Velázquez *Los borrachos*, el primer encargo al pintor sevillano fuera del género retratístico.<sup>112</sup>

Volviendo a la antecámara donde cenaba Felipe IV, las dos últimas obras que nos faltan por señalar son las más interesantes desde el punto de vista del tema de la acumulación. Se trata de una pareja de cuadros representando los cinco sentidos, que el inventario describe como dos lienzos «que en ambos están pintados los çinco sentidos, que las figuras son de Rubenes y las demás cosas pertenecientes a los sentidos son de mano de Brug, y en el uno está sentada la uista mirándose en un espejo y al otro lado el olfato que le presente un angelico uarias flores y una ymagen del naçimiento de Nuestro Señor con la gloria ençima. Y en el otro está asentado a la mesa el gusto comiendo y en la mano hizquierda una caça y al otro lado de la mesa el tacto y el oido y en lejos unos arcos por donde se descubre un país con una casa de canpo».<sup>113</sup> [Figs. 28-29]

Estas obras constituyen una de las dos conocidísimas series de los sentidos de Jan Brueghel el Viejo en colaboración con otros artistas que se conservan en el Museo del Prado.<sup>114</sup> La otra serie, en tabla, también aparece registrada en el inventario de 1636, e

---

sin duda, como comenta Jordan, puede resultar llamativo hoy en día (p. 229).

[108] Matías Díaz Padrón, «Miscelánea de pintura barroca de la escuela de Madrid: Van der Hamen, Alonso del Arco, Escalante y J. S. Navarro». *Goya* 262 (1998), pp. 17-23. Más detalles sobre esta atribución en Jordan 2005, pp. 230-232 y 310, nota 27. Juan Van der Hamen, *Niño llevando un jarrón*. ca. 1629. Óleo sobre lienzo. 120 x 80 cm. Colección privada, Madrid. Imagen en Jordan 2005, p. 231, cat. 44.

[109] «Festón. Otro lienço, con moldura dorada y negra, de tres baras de largo y dos terçias de alto, en que está pintado un festón de diferentes flores y frutas y tres niños, que los dos le tienen y el otro en medio que quiere cojer un pájaro, es de mano de Balde Ramen». Inventario 1636, p. 106, n. 887.

[110] Peter Paul Rubens, Jan Brueghel el Viejo y Frans Snyders, *Festón de frutas y flores y angelotes*. Óleo sobre lienzo. 174 x 56 cm. MNP, n. 1420.

[111] «Festón. Otro lienço, de dos terçias de ancho y más de dos baras de alto, con moldura dorada y negra, en que está un festón o subiente de frutas y flores con dos angelillos, que le tienen uno en lo alto y otro en lo bajo, las figuras de manos de Rubenes y las frutas de Esneire, y es de los que se bajaron de la Torre de la Reina, Nuestra Señora». Inventario 1636, p. 106, n. 888.

[112] «Baco. Otro lienço, de casi tres baras de largo, con moldura dorada y negra, en que está Baco asentado sobre una pipa coronando a un borracho y ai otras figuras que le acompañan de rodillas y otra detrás con una taça en la mano y otra que se ba a quitar o poner el sombrero, es de mano de Diego Belazquez». Inventario 1636, p. 106, n. 886. Jordan 2005, p. 229.

[113] Inventario 1636, p. 103, n. 839 y 840.

[114] Jan Brueghel el Viejo, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen y Joost de Momper, *La Vista y el Olfato*. Óleo sobre lienzo. 176 x 264 cm. MNP, n. 1403 y Jan Brueghel el Viejo,



Fig. 26. Juan Van der Hamen, *Niño llevando un jarrón*, c. 1629. Colección particular, Madrid



Fig. 27. P. P. Rubens, J. Brueghel el Viejo y F. Snyders, *Festón de frutas y flores y angelotes*. h. 1620. Museo del Prado, Madrid





Fig. 28. Jan Brueghel el Viejo, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen y Joost de Momper, *La Vista y el Olfato*, h. 1620. Museo del Prado, Madrid



Fig. 29. Jan Brueghel el Viejo, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, *El Oído, el Tacto y el Gusto*, h. 1620. Museo del Prado, Madrid

igualmente formaba parte de la decoración del Cuarto Bajo de Verano, en concreto, de la «Pieça donde su magestad, que Dios guarde, lee en el quarto bajo, con bentana al Jardín de la Priora».<sup>115</sup>

Centrémonos en la primera serie. Atribuidas a Jan Brueghel el Viejo en colaboración con Rubens, estas dos obras habían llegado a Madrid como parte del lote enviado desde Flandes para decorar la Torre de la reina. Dada la relativa novedad del género fueron probablemente uno de los primeros ejemplos de pintura de gabinetes vistos en España.<sup>116</sup> Extraordinariamente ricos en temas naturales y artísticos, estos cuadros, una vez colgados en su nueva ubicación en el Cuarto Bajo de Verano, debían constituir una especie de síntesis visual de todos los motivos representados en las obras que los acompañaban. Detengámonos brevemente en su contenido.

En *La Vista y el Olfato* los ejemplos de *naturalia* más abundantes son, como cabría esperar, las flores. Pero también encontramos un cesto lleno de caracolas y algunos animales: dos monos observando un cuadro con unas lentes, y un perro, símbolo de la agudeza olfativa, frente a una civeta o gato de algalia, apreciado por segregar esta sustancia, empleada en la elaboración de perfumes. En *El Oído, el Tacto y el Gusto* los *naturalia* ocupan un lugar prominente en la parte inferior derecha del cuadro: toda una exhibición de acumulación, en un formato que recuerda a los más profusos bodegones de Snyders. Se observan numerosas aves, piezas de caza, dulces, y multitud de frutas y verduras. La naturaleza muerta se extiende también a la mesa principal, al formar parte de la decoración de algunas de las exquisitas viandas que allí se muestran. La naturaleza viva, por otra parte, está representada por un visón, dos gatos, tres perros, una pareja de monos exóticos y tres aves de origen también exótico: dos guacamayos y una cacatúa.

Se trata, como vemos, de una mezcla de elementos naturales en clara sintonía con los

---

Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, *El Oído, el Tacto y el Gusto*. Óleo sobre lienzo. 176 x 264 cm. MNP, n. 1404. La información sobre estos cuadros la hemos obtenido de Díaz Padrón 1995 y Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992.

[115] «*Los cinco sentidos*. Cinco pinturas en tabla, con molduras de eucalipto y perfiles de oro pintados, en que están los cinco sentidos, de mano de Rubens, las figuras y los países, frutas, flores, cosas de caza, instrumentos músicos y bélicos son de mano de Bruegel, son las que dio al Señor Infante Cardenal al duque de Namburg, su Alteza al duque de Medina de las Torres y el duque a su magestad, son de quatro pies y medio de largo». Inventario 1636, p. 106, n. 891-895. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *La Vista*. Óleo sobre tabla. 65 x 109 cm. MNP, n. 1394; *El Tacto*. Óleo sobre tabla. 65 x 110 cm. MNP, n. 1398; *El Oído*. Óleo sobre tabla. 65 x 107 cm. MNP, n. 1395; *El Gusto*, óleo sobre tabla, 64 x 108 cm. MNP, n. 1397; *El Olfato*, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm. MNP, n. 1396. La serie había pertenecido al duque Wolfgang-Wilhelm de Neoburg, quien la legó al cardenal-infante Fernando, hermano de Felipe IV. Éste, por su parte, se la cedió al duque de Medina de las Torres, quien, a su vez, se la regaló al rey. Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992, pp. 112-153.

[116] Vergara 1999, pp. 31-32. Una entrada del inventario de 1636, de la que nos gustaría resaltar su título, «*Varias cosas*», parece estar referida a un cuadro de gabinete. «*Varias cosas*. Otra pintura en tabla, de más de una vara de largo poco más, con moldura que es negra, en que se muestran varios lienzos de pintura y a un lado tres figuras en pie, la una con capa colorada y al otro lado un hombre con cabeza de borrico levantado el brazo derecho con un açote, y una de las pinturas del medio es la adoración de los Reyes, también la dio el marqués de Miraflores a su magestad». El detalle de los burros iconoclastas es similar al representado en obras de Frans Francken el Joven, como, por ejemplo, *Vista de una galería* (Bayerisches Staatsgemäldesammlungen, Munich), reproducida en Brown 1995, p. 159.



motivos florales y animales de los cuadros de Rubens, Snyders y Van der Hamen antes descritos. Contemplando, mediante un ejercicio de imaginación, el conjunto, no es difícil percibir las correspondencias, las resonancias entre los cuadros, ecos de una naturaleza viva y dinámica, que parece capaz de transitar sin problemas de una pintura a otra -pensemos en las aves- o de trascender el plano de los cuadros para pasar a formar parte de la propia estancia que los albergaba -pensemos en las viandas que debían servirse durante la cena del monarca.

Con respecto a la cultura material, en *La Vista y el Olfato*, además de las estatuas en la galería del fondo y, evidentemente, los cuadros, observamos todo tipo de objetos que se amontonan en el suelo o sobre las superficies de las mesas: joyas, colgantes, monedas, frascos de cristal, estatuillas, porcelanas, camafeos, relojes, alfombras, así como libros, hojas impresas y grabados. Destacan los instrumentos científicos, alusiones todos ellos al conocimiento por vía de la observación: una esfera armilar, al fondo, un globo terrestre, y, en primer plano, un telescopio, dos brújulas, una escuadra, un astrolabio, una ballestilla, varios compases. Hay, incluso, un acertijo de tema matemático, con alusiones al pensamiento hermético, como ha mostrado Ángel del Campo y Francés.<sup>117</sup> En *El Oído, el Tacto y el Gusto* destacan especialmente los instrumentos musicales, representados en la parte izquierda del cuadro; pero también ocupan un lugar prominente las piezas del mobiliario, los tapices, y especialmente las numerosas obras de orfebrería, cristal y porcelana dispuestas de forma escalonada, en la parte derecha de la composición. Elementos, estos últimos, en clara correspondencia con objetos similares representados en otros cuadros adyacentes, especialmente en los bodegones, pero que también podrían relacionarse con el menaje *real* dispuesto en la sala al servicio de Felipe IV.

Es esta capacidad para recrear ilusoriamente una aparente continuidad entre los diferentes planos pictóricos y el de la realidad lo que confiere al Cuarto Bajo de Verano, en particular a una estancia como la que estamos describiendo, un interés especial como objeto de estudio para pensar el coleccionismo barroco. La clave estaría en la acumulación y superposición de niveles de realidad y ficción derivada del efecto multiplicador de los cuadros. Objetos que se confunden con sus imágenes, imágenes que a su vez contienen otras imágenes: la realidad de las cosas parece diluirse, su materialidad se vuelve ambigua. Lo real no es ya sustento de la representación sino su prolongación; una prolongación sin fisuras, sin sobresaltos. Todo adquiere un cariz de ficción, de apariencias: los objetos en la estancia, los objetos en los cuadros, los objetos en los cuadros que aparecen en los cuadros. ¿Acaso hay diferencia entre el contenido de cualquiera de los bodegones de Snyders que decoraban la sala y el de su trasunto, reproducido en la pared principal de *La Vista y el Olfato*? Parecen perfectamente intercambiables. La consistencia material de estas *commodities* se vuelve, por tanto, equívoca. Por un lado el detallismo con el que aparecen representadas les confiere un aire de objeto real, tangible. Por otro, su reproducción sucesiva en cuadros,

---

[117] Se trata de la hoja situada sobre la mesa de la derecha, que contiene diagramas y ecuaciones relacionados con la prueba del teorema de Pitágoras, y donde se plantea la pregunta «UTRAM MAIUS AUT MINUS?» («¿Cual es mayor o menor?»). La respuesta, según Campo y Francés, sería «ID QUOD INFERIUS SICUT QUOD SUPERIUS» («Lo que está debajo es igual a lo que está encima»), frase extraída de la *Tabla Esmeraldina*, un texto atribuido a Hermes Trismegistus -traducido y estudiado, entre otros, por Isaac Newton. Ver Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992, p. 164, y, sobre todo, Ángel del Campo y Francés, «Brueghel, el Joven, aterciopelado y pitagórico». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 55 (1982), pp. 145-174.

y en cuadros dentro de cuadros, a escala cada vez más reducida, hace que aumente cada vez más la distancia que los separa de los objetos que representan, con la consecuente merma de su densidad ontológica.

El tema del cuadro dentro del cuadro en la pintura de gabinetes es particularmente sugerente a la hora de pensar en el carácter ilusorio de esta acumulación, al mismo tiempo real y ficticia, de cosas y representaciones de cosas.<sup>118</sup> Como han precisado los estudiosos de este género, la recreación de una colección pictórica a modo de sala repleta de cuadros respondía en algunos casos al interés expreso en crear un registro visual de la colección en cuestión; un catálogo, en definitiva, un inventario, ficticio, pero referido a unas posesiones reales. Esto es algo característico de muchos gabinetes de David Teniers, por ejemplo; una indicación de lo avanzado que estaba el proceso de «mercantilización» de la pintura a mediados del siglo XVII.

En muchos otros casos, sin embargo, las obras reproducidas desempeñaban una función simbólica más que testimonial, o una mezcla de ambas, como en el caso que aquí nos ocupa. Ello explicaría la presencia de numerosas pinturas ficticias en los cuadros de gabinete, obras realizadas imitando el estilo de un autor en particular. Así, por ejemplo, el cuadro *La Vista y el Olfato* contiene numerosas reproducciones de obras reales junto a pinturas  *fingidas* , basadas en el estilo del artista en cuestión. Entre las obras de Rubens reproducidas, por ejemplo, se encuentran *Marte y Venus*, *Los leopardos*, *La Bacanal*, *La cacería del tigre, león y leopardo*, *Retrato de Carlos el Temerario*, o el *Retrato de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia*.<sup>119</sup>

En el caso de *La Vista y el Olfato*, en particular, así como en el de su pareja, *El Oído, el Tacto y el Gusto*, el tema de la imitación y la copia se vuelve algo más complejo si cabe puesto que, según ha propuesto Díaz Padrón, estas obras serían una réplica de dos pinturas encargadas en 1617 para los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, cuadros que desaparecieron en el incendio del palacio de Coudenberg en Bruselas en el año 1731.<sup>120</sup> Nos encontraríamos, por tanto, no ante una obra de colaboración entre Brueghel y Rubens -como precisa el inventario de 1636- sino ante un ejercicio de copia de estos originales perdidos, a cargo del propio Brueghel en colaboración con otros autores -Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen y Joost de Momper.<sup>121</sup> Lo que antes parecía una micro-colección de obras de Rubens, posiblemente realizadas con la contribución del propio artista, adquiere un estatus nuevo como copia de esa colección en miniatura. Una nueva capa más en la compleja superposición de texturas exhibidas en estos cuadros llenos de cuadros. Un paso más, en definitiva, en el progresivo distanciamiento de estas obras al respecto de la realidad -objetos, otros cuadros- que supuestamente reproducían, o imitaban.

La disposición de estos cuadros de gabinete junto a obras de artistas que o bien habían

---

[118] Pierre Georgel y Anne-Marie Lecoq, *La Peinture Dans La Peinture*. Dijon: Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1983 y Stoichita 1997.

[119] Esta información viene detallada en Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992, pp. 160-167.

[120] *Ibidem*, p. 157.

[121] La participación de Rubens en estas réplicas, según Díaz Padrón, es dudosa, a pesar de lo indicado en el inventario. Díaz Padrón y Royo-Villanova 1992, p. 157.





Fig. 30. Jan Brueghel el Viejo, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen y Joost de Momper, *La Vista y el Olfato* (detalle), h. 1620. Museo del Prado, Madrid



sido imitados dentro del cuadro, o bien habían participado en la elaboración de las copias, constituye para nosotros la mejor expresión de la ilusoria continuidad que debía establecerse entre la sala que albergaba estas obras y el espacio reproducido dentro de ellas, por un lado, y el contenido, material y virtual, tangible y volátil, que allí se acumulaba, por otro. Pensando en términos de *commodities*, las obras de Rubens reproducidas en la serie alegórica que estamos describiendo constituían de algún modo un memorándum virtual de las obras reales de Rubens que adornaban la misma sala u otras salas del Cuarto de Verano, o del resto del Alcázar, incluso. Alejandro Vergara ha hecho hincapié en este punto, al referirse a la otra serie de los sentidos exhibida en el Cuarto de Verano, la realizada sobre tabla, y considerada, esta sí, obra original, fruto de la colaboración entre Brueghel y Rubens. Según este estudioso, la vista de obras de Rubens reproducidas en estos cuadros debió influir notablemente en el parecer de Felipe IV al respecto de este artista, y posiblemente fue un gran estímulo en la puesta marcha de un plan de adquisición de obras suyas que complementaran las que ya poseía.<sup>122</sup> Todo esto nos lleva a pensar en el Cuarto Bajo de Verano y en el tipo de acumulación pictórica allí practicado como el germen de lo que después se convertiría en un coleccionismo de pintura desbordante, desproporcionado. Fue en salas como la antecámara que acabamos de describir donde comenzó a fraguarse, en definitiva, el «triunfo de la pintura».

### 3. 3. 2 Juan de Espina

La llegada masiva de cuadros a las colecciones reales no supuso el fin inmediato del coleccionismo de objetos.<sup>123</sup> Según queda recogido en el inventario de 1636, en la biblioteca del Alcázar existía, junto a los libros, una pequeña colección de objetos singulares, típicos del gusto por lo raro y ecléctico: varios globos celestes y terrestres, cuatro frascos para agua perfumada, «un ramo de coral sobre un pie de oro esmaltado en forma de país con sus animalejos y casillas», «una cerbatilla sobre peña de euano cubierta de pellejo que parece natural», «un benado de plata y bronce y ençima una Diosa asentada con una flecha en la mano y debajo del benado trae perros caçadores y sabandijas sobre la peña», varios relojes, figuras de animales de metal, «dos caracoles de nacar guarnecidos de plata dorada con sus pies», etc.<sup>124</sup> El primero de estos objetos registrados en el inventario, un relicario, había sido donado por Juan de Espina, un individuo bien conocido en Madrid, famoso por sus hábitos extravagantes así como por la colección de pinturas y objetos curiosos que albergaba en su célebre pero inaccesible casa.<sup>125</sup>

---

[122] Vergara 1999, p. 121. Lo mismo podría decirse de la serie alegórica en lienzo, presente en la colección real desde una fecha más temprana.

[123] Morán y Checa 1985; Sáenz de Miera 1994.

[124] «Pieça alta de la torre en que está la librería de su magestad». Inventario 1636, pp. 93-95. Más detalles acerca de la biblioteca y sus contenidos, Fernando Jesús Bouza Álvarez, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.

[125] «Un relicario de oja de bronce dorado en que está un Santo Christo crucificado de bulto y medio relieue, Nuestra Señora y San Juan, con otros Santos y Santas y un hornato de pedestal, columnas y frontispicio de euano, con basas y chapiteles de bronce, que tiene de alto una bara escasa». Inventario 1636, p. 93, n. 660.



El caso de Juan de Espina constituye un ejemplo muy interesante dentro del panorama del coleccionismo madrileño de la primera mitad del siglo XVII: por el carácter del personaje, por el tipo de objetos que coleccionaba.<sup>126</sup> Pero sobre todo es interesante por el hecho de que ambos, individuo y colección, parecen haber quedado atrapados, desde nuestra perspectiva, en un espacio intermedio entre la realidad y la ficción, a medio camino entre lo verosímil y lo legendario. Y es que todo lo relacionado con Juan de Espina y su misteriosa casa está marcado por la incertidumbre, por la ambigüedad. Empezando por las fuentes a través de las cuales tenemos noticia de su vida y de su entorno: una mezcla de textos autobiográficos, testimonios y referencias en obras literarias, atravesada por rumores y exageraciones, en la que cuesta discernir lo real de lo inventado, puesto que todo parece una ficción recogida en un soporte a su vez de ficción. Nos interesa, en realidad, esta confusión. Constituye para nosotros un signo de la preferencia barroca por no distinguir entre realidad e ilusión. Lo que trasladado al terreno de la acumulación se traduce en una indiferencia ante el estatus real o ficticio de las cosas llevada al extremo: la colección se vuelve intangible, etérea, inconsistente; la materialidad de las cosas así como la de sus representaciones definitivamente se desvanece. Pura elusión barroca de la realidad, en definitiva, pura ilusión.

Los datos sobre la vida de este «célebre y enigmático personaje», como le llamó Emilio Cotarelo, autor de la más importante biografía escrita sobre Juan de Espina, son más bien escasos y poco precisos.<sup>127</sup> Debió nacer en Madrid entre la década de 1560 y 1570, hijo de Juan Espina y Velasco, contralor de Felipe II, y María de Mesa, servidora de la reina Ana de Austria.<sup>128</sup> Beneficiario de una renta eclesiástica concedida por los servicios a la corona prestados por sus padres, podría decirse que vivió holgadamente, dedicándose al cultivo de las artes y las ciencias, en particular a la música, en la que destacó como teórico, intérprete y diseñador de instrumentos. Más allá de sus hábitos solitarios o su desdén por asuntos cortesanos que no tuvieran relación con el saber y la erudición, su reputación como personaje misterioso se debió sobre todo a su afición por el estudio de materias raras y curiosas, así como a su pasión por coleccionar todo tipo de objetos naturales y artificiales además de pinturas y muebles, posesiones que reunió con celo en su igualmente célebre y enigmática casa, la casa que todos querían visitar y a la que sólo unos pocos privilegiados tuvieron acceso.

Estos particulares gustos y aficiones le granjearon una fama de personaje curioso y extravagante, que cristalizó en la caracterización de mago y hechicero que hizo

---

[126] La introducción más sugerente al personaje la encontramos en Fernando Jesús Bouza Álvarez, «Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas». En *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, editado por José N. Alcalá-Zamora y Alfredo Alvar Ezquerro. Madrid: Temas de Hoy, 1989, pp. 235-253. La obra de referencia sigue siendo Emilio Cotarelo y Mori, *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1908. Ver también Julio Caro Baroja, «De coleccionista y músico a mago». En *Vidas mágicas e Inquisición*, 1. Madrid: Taurus, 1967, pp. 395-420; Morán y Checa 1985, pp. 205-211; Nicolás García Tapia, «Los códices de Leonardo en España». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIII (1997): 371-395; Alfredo Aracil, *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 167-173, 179, 315, y otros trabajos a los que iremos aludiendo a continuación.

[127] Cotarelo y Mori 1908. Esta obra constituye la principal fuente de información sobre Juan de Espina, y recoge la mayoría de las referencias a obras literarias a las que haremos alusión.

[128] Bouza Álvarez 1989, p. 381, nota 24.

posteriormente de él el dramaturgo madrileño José de Cañizares en sus dos comedias de magia *Don Juan de Espina en su patria* y *Don Juan de Espina en Milán*, estrenadas en las primeras décadas del siglo XVIII.<sup>129</sup> Pero detrás de esta caracterización se esconde un personaje más complejo e interesante, epitome, a pesar de su notoriedad pública, del tipo de mentalidad barroca intimista, de puertas a dentro, nunca mejor dicho, que proponemos explorar.

Siguiendo a Cotarelo, una de las primeras fuentes acerca de la vida de Juan de Espina a la que aludiremos es una semblanza escrita por Francisco de Quevedo, incluida en su obra *Grandes anales de quince días*.<sup>130</sup> En este texto, escrito en un tono elogioso y cercano, Quevedo describe a Espina como un «caballero montañés de muy conocida calidad» -su padre era natural de Ampuero-, que en su juventud «trató de las armas, y en la práctica ejecutó con mucha aprobación las verdades de la teórica», y que a lo largo de su vida «no solicitó aplauso ni ruido de señores, ni admitió a su familiaridad sino a aquellos que le acreditaban alguna verdad o eminencia», «aborreció con singularidad y virtud robusta la pompa», «anduvo solo entre la gente, y supo hacer yermo de la corte». <sup>131</sup> Quevedo presenta, pues, a un individuo solitario, de gustos singulares, despreocupado por el trajín de la corte. Es la idea del coleccionista situado al margen del mundo que propone Baudrillard: el resultado de un acto de apartamiento, de creación de un discurso alternativo.<sup>132</sup>

Quevedo pone un espacial énfasis en la dedicación de Juan de Espina a la música, aunque también tiene palabras para su afición al arte, en concreto a la pintura, y al conocimiento en las más diversas áreas. «Hizo tan delgada inquisición en las artes y ciencias -escribe- que averiguó aquel punto donde no puede arribar el seso humano, y esto en las pinturas con real demostración, y en la música». Y añade que «solicitó su conocimiento a aquellas cosas que por su valor están fuera de todo precio, y que igualmente le mostraron liberal con la paga, y aventajado con la elección». <sup>133</sup>

«Cosas que por su valor están fuera de todo precio»: una forma poética de ensalzar el contenido de una colección que, a juzgar por los testimonios, debía ser tan extraordinaria como exquisita. El propio Juan de Espina, en un memorial enviado al rey Felipe IV desde Sevilla, no escatima elogios al respecto de sus más preciadas posesiones, señalando que «en materia de las cosas insignes, curiosas y primorosas del arte hechas de los más

---

[129] Caro Baroja 1967. Ver también: José de Cañizares, *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*. Editado por Susan Paun de García. Madrid: Editorial Castalia; Comunidad de Madrid, 1997.

[130] La semblanza debió escribirse al poco de morir Espina, en torno al año 1643. Sigo la edición de Victoriano Roncero López, *Los grandes anales de quince días de Quevedo: edición y estudio*, Madrid: Universidad Complutense, 1988 [Citada a partir de ahora como Quevedo 1988].

[131] Quevedo 1988, pp. 330, 331, 333.

[132] Baudrillard 1994, p. 24.

[133] Quevedo 1988, p. 332. Sobre la música en particular escribe Quevedo: «[Y] llegó en esto a tan alta cumbre, que oí decir a los que admiraba mi edad por maestros que había hecho don Juan capaz la lira de ser verdadera ciencia y que con su mano había verificado las fábulas, tocando prodigios, y hallando obediencia en los sentidos y potencias. En esto hablaron públicamente los que decían era experiencia de lo poderoso de su armonía» (pp. 331-332).

afamados maestros que ha habido en todos los reynos y naciones, tengo mi casa en esa corte que puede competir con todo lo excelente del mundo y dejarlo atrás».<sup>134</sup> Asimismo, en un soneto del poeta Anastasio Pantelón de Ribera titulado «A la curiosa y celebrada casa de don Juan de Espina» se dice:

Tesoro es rico de curioso dueño  
cuanto estudió Naturaleza y cuanto  
obró imitando artífice ingenioso.<sup>135</sup>

No menos entusiasta es Quevedo en su semblanza, al escribir de Juan de Espina que

él sólo cerró en sus aposentos aquellas pinturas que no han podido atesorar en Roma el poder y el dominio de los nepotes, ni la grandeza de los potentados; antes ha conducido así, con grandes gastos, los más raros que tenían todos en diferentes provincias; y muchos años, en todo género de cosas, fue su casa abreviatura de las maravillas de Europa, frecuentada en gran honra de nuestra nación de los extranjeros, que pudo ser muchas veces no diesen otra cosa de nuestra España que guardar a sus memorias.<sup>136</sup>

Además de valorar positivamente el ambiente de erudición generado en la casa, Quevedo destaca el carácter utilitario de tanta curiosidad allí reunida. «Todo esto compró para estudio de los artífices, no para adorno de sus aposentos», señala. «Y es de admirar -añade- tanto la diligencia de buscar lo exquisito como el primor de conocerlo y la ventaja de estimarlo, con no menor magnificencia en permitirles a los curiosos y doctos».<sup>137</sup>

Entre estos últimos nos interesa destacar un individuo particularmente cercano al entorno intelectual de Juan Eusebio Nieremberg: el jesuita escocés Hugh Sempill (1596-1654), profesor de matemáticas en los Reales Estudios del Colegio Imperial.<sup>138</sup> En su memorial

---

[134] *Memorial que D. Juan de Espina envió a D. Felipe IV*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14075/10. Este documento, enviado en el año 1632, constituye todo un ejercicio reivindicativo por parte del coleccionista. Espina presenta sus habilidades como teórico e intérprete de la música, defiende su vocación coleccionista y desmiente los rumores que sobre su persona corren. Publicado por Emilio Casares, ed. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Vol. 1. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 188-201 y Jules Piccus, «El Memorial al Rey Don Felipe IV de D. Juan de Espina». *Anuario Musical* 41 (1986): 191-228. Citamos de la edición de Casares, como *Memorial* (la cita, p. 200).

[135] Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*. Editado por Jesús Ponce Cárdenas. Málaga: Universidad de Málaga, 2003, p. 99. El soneto completo: «A la curiosa y celebrada casa de don Juan de Espina»: Curioso, oh peregrino, te desea / de este culto edificio la hermosura, / en cuya argumentada arquitectura / feliz el arte mejoró la idea. / Lo que así la atención te lisonjea / fama después venerará futura / que broncees firme, en pórfidos segura, / o sea admiración o envidia sea. / Tesoro es rico de curioso dueño / cuanto estudió Naturaleza y cuanto / obró imitando artífice ingenioso. / La admiración es corto desempeño, / peregrino, si a objeto tan hermoso / el éxtasis te niegas del espanto.

[136] Quevedo 1988, p. 332. Sobre el último punto, el de la visita de extranjeros a la casa, cabe preguntarse si Cassiano dal Pozzo tuvo noticia de la colección de Juan de Espina durante su estancia en Madrid, o si pudo incluso visitarla, aunque este dato no haya quedado registrado en su diario de viaje.

[137] *Ibidem* p. 332. «Y pudo preguntar a todas personas, entrando en su casa, de qué gustaban y de qué profesión eran; y conforme a su talento e inclinación le satisfacía y admiraba en aquella facultad, no sólo en las cosas, sino con la abundancia de ellas, pues en todas materias se iban encareciendo unas prendas a otras a porfía» (pp. 332-333).

[138] *Dictionary of National Biography*, vol. XVIII. Oxford, 1917, p. 1173. De este autor Víctor Navarro ha destacado sus esfuerzos por defender la importancia de las matemáticas como disciplina científica. Ver Víctor Navarro, «El Colegio Imperial de Madrid. El colegio de San Telmo de Sevilla». En *Historia de*

enviado desde Sevilla, Juan de Espina menciona a Sempill en dos ocasiones. En la primera de ellas, alude a cierto anagrama que «el padre Hugo Sempilio, ingenioso varón de la Compañía de Jesús» le escribió «después de haberle enseñado las demostraciones de la música».<sup>139</sup> Y, más adelante en el texto, Espina detalla como «una tarde en mi casa enseñé la obra de la perfecta música y las demostraciones de ella a el padre Salazar, confesor del mismo Conde Duque, y al padre Hugo, lector de matemáticas en las escuelas imperiales de la Compañía de Jesús; satisficieronse de que era verdad y publicaron grandes alabanzas».<sup>140</sup>

La obra más importante de Sempill fue *De mathematicis disciplinis*, publicada, como la *Historia naturae* de Nieremberg, en el año 1635, por la imprenta plantiniana en Amberes.<sup>141</sup> Dividido en doce partes, el libro trata sobre aspectos muy variados relacionados con el conocimiento matemático, desde la óptica a la cosmografía, pasando por la hidrografía o la pirotecnia. En un capítulo dedicado a los autómatas, por ejemplo, se mencionan brevemente algunos de los ingenios mecánicos empleados en el acto de inauguración de los Reales Estudios, a comienzos de 1629.<sup>142</sup> Son interesantes también las alusiones que hace Sempill al propio Nieremberg, a quien incluye, en los pormenorizados índices del final del libro, entre los autores que han escrito sobre «Estática y Mecánica» y «Astronomía»<sup>143</sup>; un perfil de *filósofo natural* muy diferente al de escritor religioso que encontramos habitualmente. El nombre de Juan de Espina, en cambio, no aparece recogido en el texto<sup>144</sup>, aunque por las referencias arriba mencionadas todo parece indicar que la relación entre el matemático escocés y el coleccionista era estrecha.<sup>145</sup>

Hasta dónde llegaba el trato de Juan de Espina con los jesuitas es una cuestión que no podemos responder aquí. No consta, por ejemplo, que Nieremberg tuviera algún tipo de relación directa con Espina, aunque por el tipo de temas que manejaba el uno y el tipo de objetos que coleccionaba el otro no es descabellado imaginar cierta complicidad entre ambos, más allá de las particulares formas de reclusión que practicaba cada uno. En todo caso, los jesuitas madrileños sí parecían estar muy al tanto de las actividades de Juan de Espina, como pone de manifiesto una carta escrita por el padre Sebastián González a su correspondiente en Sevilla, el padre Rafael Pereira, el 6 de enero de 1643, pocos días después

---

*la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, editado por Luis García Ballester, José María López Piñero, y José Luis Peset, 3. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, pp. 59-60.

[139] *Memorial*, p. 198. El anagrama dice así: «DOMINUS IOANES DE SPINA ET DE VELASCO; DEUS SAPIENS EDET. FIOLON DONA MUSICA».

[140] *Ibidem*, p. 199.

[141] Hugonis Sempilii, *De mathematicis disciplinis libri duodecim*, Antuerpiae: ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1635.

[142] *Ibidem*, Libro V, Capítulo 8, p. 95. Citado en Navarro 2002, p. 59.

[143] *De mathematicis disciplinis*, pp. 271, 298.

[144] Entre los autores que han escrito sobre música se menciona a un Io. Spinosa (*De mathematicis disciplinis*, p. 277).

[145] Sobre los intereses musicales de Espina y Sempill ver Cristina Bordas y Luis Robledo, «José Zaragozá's box: science and music in Charles II's Spain». *Early Music* XXVI, nº. 3 (1998), pp. 395-397, 407.



del fallecimiento del coleccionista.<sup>146</sup>

Murió estos días un eclesiástico bien conocido en Madrid, y creo en muchas partes del reino. Llamábase Don Juan de Espina; tenía cerca de 5,000 ducados de renta eclesiástica, y casi toda esta renta la gastaba en cosas peregrinas de pinturas, escritorios, instrumentos músicos y de matemáticas, etc, con que tenía su casa con las mayores y mas exquisitas curiosidades que se conocían, no solo en la corte sino en Europa. Era humor peregrino, y su casa parecía encantada; no tenía quien le sirviese, dábanle la comida por un torno; para ver de entrar en su casa era menester grande favor, y no todos lo conseguían. Parecíale no había en el mundo hombre que supiese las ciencias con la perfección que él, y el que iba á ver sus curiosidades que, como he dicho eran en diversos géneros muy ricas y exquisitas, había de ver y callar, que si había de hablar había de ser con admiraciones y alabanzas.<sup>147</sup>

Esta misiva recoge muchas de las opiniones que en su día circularon en torno a este singular personaje. Destaca, por un lado, la asociación de Juan de Espina con lo peregrino. «Fué peregrino este caballero en vida y en muerte», se insiste al final de la carta, «y todo ha dado ocasion para que se hable de sus acciones con variedad».<sup>148</sup> Su humor es igualmente calificado de «peregrino», algo que había quedado plasmado unos años antes en una carta del conde de Arundel al embajador de Inglaterra en Madrid, en la que se habla del «foolish humor» de Juan de Espina, propietario entonces de dos códices de Leonardo da Vinci que el *entourage* del príncipe de Gales en Madrid deseaba adquirir a toda costa.<sup>149</sup> Por otro lado, se advierte cierto tono despectivo a propósito de los gustos coleccionistas de Espina y el tipo de actividad intelectual desarrollada en torno a ellos: gasto desmesurado, erudición viciada por la adulación; opinión bastante diferente a la expresada por Quevedo en su semblanza, cuando escribe que «siendo la asistencia de su casa la más docta, su conversación la más segura, sus ejercicios los más honestos y

---

[146] *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1862-1864. Volumen XVI, Tomo IV, pp. 489-494. En adelante citado como *Cartas jesuitas*.

[147] *Cartas jesuitas*, pp. 492-493.

[148] *Ibidem*, p. 494.

[149] En esta carta, fechada el 19 enero 1636, el conde de Arundel le recuerda a Lord Aston que esté atento al «Don Jhon: de Spinas booke, if his foolish humor change». Mary F. S. Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*. Cambridge, 1921, p. 403. Acerca de los códices de Leonardo en posesión de Juan de Espina ver: Francisco Javier Sánchez Cantón, «Los manuscritos de Leonardo que poseía don Juan de Espina». *Archivo Español de Arte* XIV (1940): 39-42; A. Corbeau, «Les manuscrits de Léonard da Vinci. Contributions hispaniques à leur histoire». *Raccolta Vinciana* XX (1964): 299-323; García Tapia 1997; y la reciente edición Leonardo da Vinci, *Los manuscritos 8936 y 8937 de la Biblioteca Nacional de España*, 2 vol., Madrid, Egeria, 2009. La correspondencia en torno a estos códices entre los miembros del cuerpo diplomático inglés aporta algunos datos interesantes más sobre el personaje. Así, en una carta fechada el 2 de noviembre de 1629, enviada por el entonces embajador de Inglaterra en Madrid, Francis Cottington, se alude de nuevo a la popularidad del coleccionista: «the booke of drawings of Leonardo de Vinze wich is in Don Juan de Espinas hands, whoe everie man at Madrid knowes, and Vizente Juarez best, whoe is the wenchs father that sings soe well» (Hervey 1921, p. 286; García Tapia 1997, p. 390). Gracias a otra carta enviada al conde de Arundel, con fecha del 7 de agosto de 1631, sabemos que Juan de Espina abandonó Madrid por orden de la Inquisición, lo que explicaría su estancia de varios años en Sevilla, y justificaría, de algún modo, el tono del memorial que desde allí envió al rey. «The gentlman that is owner of the booke drawne by Leonardo di Vinci hath bin of late taken from his house by order from the inquisition, whoe after some time of restraint at Toledo, was permitted to goe to live at Seville where hee now is» (Hervey 1921, p. 300. García Tapia 1997, p. 390).

tales, que allí se lograban las horas que en otras partes se desperdician, pasándose el día sin contarle los pasos; y podemos decir que allí sólo el entretenimiento fue inculpable y la recreación sin malicia».<sup>150</sup> Finalmente, las alusiones a la casa encantada, a la ausencia de sirvientes -más adelante veremos que se pensaba que empleaba autómatas contruidos por él mismo<sup>151</sup>-, son testimonio del aire de misterio que parecía envolver tanto su persona como su colección. Un aire de misterio, como recoge la carta del padre González, que marcó incluso las circunstancias de su propia muerte.<sup>152</sup>

Detengámonos ahora en la colección, en los tesoros que albergaba Juan de Espina en su célebre casa madrileña. La información más detallada nos la ofrece el tratadista Vicente Carducho, quien describe la colección de Espina en dos escritos. El primero de ellos es un informe redactado tras una visita a la famosa casa, realizada, a petición del propio Juan de Espina, el día 10 de abril de 1628, dos días antes de que éste abandonara Madrid con destino a Toledo, primero, y Sevilla, después. El texto se incluyó en el ya mencionado *Memorial* que Espina envió a Felipe IV en el año 1632.<sup>153</sup>

Según cuenta Carducho, la visita duró varias horas, desde el mediodía hasta las ocho de la noche, tiempo empleado por el anfitrión, «con su acostumbrada cortesía y celo», para mostrar lo mejor y más admirable de su colección.<sup>154</sup> Entre las «cosas de grandísima

---

[150] Quevedo 1988, p. 333.

[151] Morán y Checa 1985, pp. 207-208.

[152] «En fin, un día se fué á San Martin, que es una de las parroquias de esta villa, y pidió le diesen el Viático, y dado avisó al cura que dentro de dos horas le llevasen la Extremauncion. Lleváronse; avisó dónde dejaba su testamento y dende á pocas horas murió». A continuación la carta desvela algunos detalles acerca de las peculiares instrucciones que dejó Espina en relación a su entierro y a la distribución de sus posesiones. «Algunos conocidos suyos le asistieron y dieron al punto aviso de su muerte, y acudiendo allá y abriendo el testamento, dicen se manda enterrar en su parroquia; que la sepultura tenga de ancho cinco varas, y se les dé á los sepultureros por el trabajo 400 rs., y que si tuviese cuatro dedos menos, no mas de ciento. Que á S. M. se le den 24 instrumentos músicos exquisitos que tiene, y el cuchillo y venda con que degollaron á D. Rodrigo Calderon, y que le advirtiesen, cuando tomase el cuchillo, fuese por tal parte, porque siendo por otra amenazaba fatal ruina á una grande cabeza de España. Item: manda á S. M. una villa que él llamaba Angélica, que dicen la apreciaba en mas de 30,000 escudos, porque tenia en ella cosas riquísimas y de grande curiosidad. Otras mandas hace á otras personas; lo demás de sus bienes, que son muchos, deja á pobres. Ordena se venda su casa, con condicion que quien la comprare compre cuanto en ella hay, y que desta suerte se le dé y no de otra manera. Manda que si muriere vestido le metan en un ataud sin bayeta dentro ni fuera, y si en la cama le envuelvan en las sábanas en que falleciere en el dicho ataud; que solo vayan cuatro clérigos á su entierro con la cruz y no lleve ninguno capa; que su cuerpo lo lleven cuatro pobres y otros cuatro con hachas, y ruega y pide á sus amigos que ninguno le acompañe, y que no se le diga misa de cuerpo presente, sino 2,000 misas rezadas por su alma. Para cumplimiento de este testamento deja por su testamentario al señor Conde-Duque, y que por sus ocupaciones nombre siete» (*Cartas jesuitas*, pp. 493-494). Más detalles acerca de estas instrucciones en María Luisa Caturla, «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño». *Arte Español* 1963-1966: pp. 1-10; *ibidem*, «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño. El testamento de 1624». *Arte Español* 1968-1969: pp. 5-8. Sobre los elementos de la colección relacionados con Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, ver Bouza Álvarez 1989.

[153] *Memorial*, p. 200. Todas las citas a continuación proceden de esta edición y de esta página.

[154] Es interesante el matiz que introduce Carducho acerca del hecho de que Espina había donado, con anterioridad, parte de su colección: «pareciéndome imposible que después de haber dado tantas [cosas] y de tanta estima y valor le hubiese quedado tanta cantidad como las que me fue enseñando». Pensemos en el relicario mencionado en el inventario del Alcázar de 1636.

estimación y excelencia» que Carducho vio había

modelos originales, pinturas, dibujos, iluminaciones, estampas, y todas originales y de diferentes materias de maestros, artífices insignes y así mismo extraordinarios y costosísimos relicarios, escritorios, escrivanías, cajas y cofrecillos de ébano, marfil y nácar de extraordinarias hechuras, y embutidos y dentro de ellas muchas curiosidades de pájaros, camafeos, cornerinas y otras muchas cosas de marfil, cera, bronce, plata y oro y de otras materias.

Añade Carducho que Espina le enseñó también «gran cantidad de instrumentos, pistolas, libros y otras muchas cosas», «todas muy excelentes y singulares». Concluye su descripción reconociendo no haber visto antes «tanto y tan bueno junto», y «que se podía ir muchas leguas para ver cosas de tanta estimación y precio, porque muchas de ellas no puede alcanzar a entender del modo que se habían obrado».

Esta información se complementaría unos años más tarde con la descripción de la colección de Espina incluida por Carducho en su obra *Diálogos de la pintura*, publicada en el año 1633. En una parte del libro en la que Carducho ofrece un resumen de lo más destacado del coleccionismo en la corte madrileña, la conversación entre el maestro y el discípulo se centra en el caso de Juan de Espina.

Discípulo: Dizenme, que la casa, y Pinturas de don Iuan de Espina, son particulares, y de grande valor.

Maestro: Prometote, que tiene cosas singularisimas, y dignas de ser vistas de qualquiera persona docta, y curiosa (demas de las Pinturas) porque siempre se preció de lo mas excelente y singular, que ha podido hallar, sin reparar en la costa que se le podia seguir, preciandose de recoger lo mui acendrado, y extraordinario.<sup>155</sup>

Entre los objetos que describe Carducho -quien, curiosamente, no se detiene a describir las pinturas- están los «dos libros dibujados, y manuscritos de mano del gran Leonardo de Vinchi de particular curiosidad y doctrina»<sup>156</sup>, o «cosas de marfil de tanta sutileza, que apenas puede la vista perceberlas, y alcanzar el juicio de los hombres el modo que tuvieron en hazer cosas tan menudas».<sup>157</sup>

Otra fuente interesante, aunque poco precisa, acerca del contenido de la colección de Espina la constituyen los testamentos del coleccionista, así como una serie de instrucciones recogidas en unos «Pliegos de Papel escritos y firmados de mi mano q estaran en mi faltriquera», que debían cumplirse tras su muerte.<sup>158</sup> En estos documentos se habla de

---

[155] Carducho 1979, pp. 438-439. Las citas a continuación proceden de esta edición y de estas páginas.

[156] Códices, continúa Carducho, «que a quererlos feriar, no los dexaria por ninguna cosa el Principe de Galés, quando estuvo en esta Corte: mas siempre los estimó solo dignos de estar en su poder, hasta que despues de muerto los heredase el Rei nuestro Señor, como todo lo demas curioso, y exquisito que pudo adquirir en el progreso de su vida, que asi lo ha dicho siempre».

[157] Sobre el interés artístico de estos últimos objetos -que compara con otros descritos por autores como Galeno o Plinio- Carducho se muestra escéptico: «no sé que eso tenga mas que disposicion de instrumentos, y un lago, ó valsa de flema para hazerlas».

[158] Ver Caturla 1963, 1968 y García Tapia 1997, esp. pp. 392-393. La información extraída de los testamentos se corresponde con la proporcionada por el padre González en su misiva, y no hace sino

pinturas, dibujos, espejos, relojes, instrumentos musicales, y otras «cosas de grandeza en materia de las Artes».<sup>159</sup> Además de los numerosísimos «escritorios, bufetes, mesa, sillas y taburetes grandes y pequeños», se mencionan «muchas cajas grandes y pequeñas y muchas curiosidades sueltas de gran primor y sabiduría».<sup>160</sup> Según se indica en el testamento, los objetos contaban con etiquetas en las que aparecían los nombres de los individuos a los que Espina legaba sus bienes. Entre estos el mayor beneficiario fue, sin duda, el rey Felipe IV.<sup>161</sup>

Entre los objetos legados al monarca, uno de los más curiosos, y que más comentarios suscitó en la época, fue la «silla grandiosa», mencionada en varias ocasiones tanto en los testamentos como en algunos textos literarios. La referencia más conocida es la que hace Luis Vélez de Guevara, conocido de Juan de Espina, en su obra *El Diablo Cojuelo*, publicada en el año 1641.<sup>162</sup> El contexto es una conversación entre los dos protagonistas del libro, el estudiante Don Cleofás y el Diablo Cojuelo, en la que éste alude brevemente a algunos temas de astronomía. «Esto todo sea con perdón -dice el Diablo Cojuelo- del antojo del Galileo y el del gran don Juan de Espina, cuya célebre casa y peregrina silla son ideas de su raro ingenio». La evocación, en una misma frase, de un supuesto *anteojo* similar al de Galileo y de la peregrina silla conduce a pensar, como ha sugerido Nicolás García Tapia, que bien podría tratarse de un sillón equipado con un telescopio, diseñado para realizar observaciones astronómicas de una manera cómoda.<sup>163</sup> Es interesante indicar, además, que la frase del Cojuelo concluye con una alusión a «la óptica destos señores antojadizos que han descubierto al Sol un lunar en el lado izquierdo, y en la Luna han linceado montes y valles, y han visto a Venus *cornuta*»; breve pero sugerente referencia a algunos descubrimientos astronómicos importantes de la época: las manchas solares, la superficie irregular de la luna y las fases de Venus.<sup>164</sup>

---

confirmar los gustos peregrinos de Espina.

[159] Caturla 1963, p. 5.

[160] *Ibidem*, p. 7.

[161] Es interesante una nota recogida en el testamento fechado el 7 de octubre de 1624, en la que se expone el motivo por el que gran parte de la colección sólo podía acabar formando parte de las colecciones reales. Si se organizara una almoneda, señala Espina, «se quedaría la mitad perdido por ser cosas extraordinarias». El coleccionista expresa su preocupación por la posibilidad de que «cosas echa<sup>s</sup> con gran curiosidad gran artificio y gran arte por grandes hombres que con el discurso de la vida an obrado (q podrá ser q *no aya oy en el mundo quien las sepa acer no era bien las andubiesen bendiendo por las calles* con necesidad y pudieran ser dueños dellas jente humilde sin saber los vnos lo q bendian ni los otros lo q compraban». «Por lo qual, concluye, ordene repartirlas entre V mag<sup>des</sup> V alt<sup>cas</sup> a V Ex<sup>as</sup> y V S<sup>as</sup>» (Caturla 1968, p. 7). El comentario de Espina es interesante puesto que revela hasta qué punto el valor de los *wonders*, en tanto que *commodities*, dependía de los gustos y preferencias de un sector particular de la sociedad. Con el fin de garantizar el envío Espina nombró como testamentario principal al conde-duque de Olivares. Caturla 1963, p. 6.

[162] Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*. Editado por Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra, 1989, p. 135. Cotarelo y Mori 1908, p. 24.

[163] García Tapia 1997, p. 387. El tema de la comodidad de la silla de Espina queda recogida en una frase del ya mencionado poeta Anastasio Pantaleón de Ribera, en su obra *Vejamen de Batres y Rojas*: «Apenas, pues, se bolvió á descansar á su silla, que en ella tiene mas comodidades que se hallan en la de Don Juan de Espina». Kenneth L. Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera, 1600-1629: ingenioso miembro de la República literaria española*. Madrid: José Porrúa, 1980, p. 224.

[164] Se sabe de los intereses de Espina por la astronomía y la astrología. Así, en su *Memorial* de 1632, indica que llevaba trabajando en el tema de los cometas y el análisis de sus pronósticos desde el año



El difícil acceso a la casa de Juan de Espina contribuyó, sin duda, a alimentar los rumores y habladurías en torno al contenido de una colección que sólo para unos pocos constituía algo real y tangible. Para la mayoría, en cambio, se trataba de una colección fantasmal, hipotética, en gran medida imaginada. Un buen ejemplo de esta progresiva ficcionalización de la colección a partir de las expectativas de quienes no podían conocerla de primera mano lo encontramos en la obra de un escitor contemporáneo de Espina, Alonso de Castillo Solórzano. Se trata del romance titulado «A don Juan de Espina deseando ver su casa», publicado en la segunda parte de la obra *Donaires del Parnaso* (1625).<sup>165</sup>

El poema se abre con una serie de elogios a la figura de Juan de Espina, en los que se acentúan los rasgos de erudición, ingenio y gusto caprichoso habitualmente atribuidos a su personalidad. Así, por ejemplo, tras el calificativo de «Fénix español»<sup>166</sup>, se dice de él:

Sujeto que comprende  
lo más celebre y más primo  
de ciencia y agilidad,  
dones en ti peregrinos;  
la Fama con sus cien lenguas  
informa en nuestros oídos  
hipérboles de tu ingenio,  
eminente y erudito.  
Loa tus habilidades,  
exagera tus caprichos,  
pondera tus elecciones,  
y encarece lo exquisito.<sup>167</sup>

A continuación, el poema procede a referir algunos de los contenidos de la casa, «que es de maravillas tipo»: libros e instrumentos científicos<sup>168</sup>, camarines con esculturas y piezas de vidrio<sup>169</sup>, armas<sup>170</sup>, instrumentos musicales<sup>171</sup> y lo que parece, por la descripción, un

---

1618 (*Memorial*, p. 197). Es posible, como ha señalado Caro Baroja entre otros, que sus problemas con la Inquisición, así como su fama de mago, estuvieran relacionados con estas prácticas. Caro Baroja 1967; García Tapia 1997, p. 387.

[165] Sigo la edición de Luciano López Gutiérrez, «“Donaires del Parnaso” de Alonso de Castillo Solórzano: Edición, estudio y notas». Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 564-569. Citado a partir de ahora como Castillo Solórzano 2003.

[166] «Fénix español, a quien / estima el presente siglo, / porque el futuro no espera / renovación de ti mismo». *Ibidem*, p. 564.

[167] *Ibidem*, p. 564.

[168] «No tienen las ciencias, / ni aun los comunes oficios, / de su práctica instrumentos, / de su teórica libros, / que en tu estancia no se ostenten, / que tu providencia ha sido / maná de todos ingenios, / taller de todo ejercicio». *Ibidem*, p. 565.

[169] «¿Qué invención extraordinaria / forjó el veneciano rico, / uniendo los elementos, / que no la tengas en vidrios?». *Ibidem*, p. 565.

[170] «¿Qué artífice superior / dio al acero agudos filos, / que la aprobación del temple / no pase por tu registro?». *Ibidem*, p. 565.

[171] «¿Qué instrumento el más sonoro / le dio deleite al sentido, / y compañía a la voz, / que en tu poder no sea visto?». *Ibidem*, p. 565.

conjunto de imágenes naturalistas -aunque también podría referirse a su colección de cuadros:

Cuanto el sutil elemento  
ocupa el vago distrito,  
cuanto produce la tierra,  
cuanto el término marino;  
con pluma, pelo, o escama,  
ya en cueva, en agua, o en nido,  
muestras con pincel valiente,  
imitado, si no vivo.<sup>172</sup>

Son continuas las alusiones al gusto por lo novedoso, lo curioso.<sup>173</sup> Y también a la tensión entre el deseo de contemplar estas posesiones y el hecho mismo de acceder a ellas.<sup>174</sup> En esto radica, precisamente, el motivo central del poema: en el deseo de conocer una colección que es descrita por el poeta, supuestamente sin haberla visto antes.

Y por más estimación,  
no a todos es concedido  
que su vista comprenda  
la mitad de lo que he dicho.<sup>175</sup>

El poema, de hecho, concluye con la petición expresa del poeta de poder visitar la casa. No sin antes aludir, críticamente, al conocido celo, por parte de Espina, a la hora de permitir el acceso a su colección.<sup>176</sup>

Por último, el caso más extremo en la progresiva ficcionalización de la colección de Juan de Espina lo encontraríamos en una obra de otro contemporáneo suyo, el escritor y escribano, amigo de Lope de Vega, Juan de Piña. Se trata de un pasaje de la novela *Casos prodigiosos y cueva encantada*, en la que se relata la visita a una casa fantástica que, según los estudiosos, se correspondería con la de Espina.<sup>177</sup> Es decir, ya no se trata sólo de una descripción recogida en un relato de ficción, sino que además esta descripción pertenecería al ámbito de lo fantástico dentro de la propia ficción.

La descripción consiste en un repaso al contenido de las salas de esta casa fantástica, según

---

[172] *Ibidem*, pp. 565-566. En el *Memorial* de 1632, Juan de Espina compara las imágenes naturalistas de unos gallos que, por carnaval, realizan los muchachos «con un poco de azafrán y de almagre» con ciertos cuadros de su casa, «hechos por hombres que han tenido y tienen gran fama», también, supuestamente, de temática naturalista. *Memorial*, p. 193.

[173] «¿Qué curiosa novedad / ha formado el artificio, / que sus primicias no goces / por lo nuevo y lo jarifo?». Castillo Solórzano 2003, p. 565.

[174] «Y aunque en todas ocasiones / excede lo encarecido / a lo que ver se desea, / aquí es lo más siendo visto». *Ibidem*, pp. 564-565.

[175] *Ibidem*, p. 566.

[176] «Causa admiración a muchos, / que con término remiso / les limites, avariento, / lo que has pródigo adquirido; / porque sin habilidad / a nadie se abren tus quicios, / que es de ellos tu rectitud / cherubín del Paraíso». *Ibidem*, p. 566.

[177] Juan de Piña, *Casos prodigiosos y cueva encantada* [1628]. Editado por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de la Viuda de Rico, 1907. En adelante, citado como Piña 1907.

el recorrido de la visita que el narrador -el personaje principal de la novela- habría realizado anteriormente junto a su anfitrión, un caballero ilustre «dotado con excelencia de cuantas gracias y donaires dió el cielo á todos los hombres».<sup>178</sup> «Hacía estos favores de noche», precisa don Juan Bernardo, el narrador, quien destaca también como «siendo mucha la renta del caballero, toda la gastó, no al desperdicio, sino en cosas de curiosidad».<sup>179</sup>

Su exposición arranca con la descripción de tres estancias ricamente decoradas, e iluminadas como «por encantamiento». En primer lugar, nos cuenta, «tenía una sala de vidrios y barro con tal compostura, adorno y riqueza, que había saqueado á Venecia de lo más admirable y dorado de sus fábricas, y á la China de sus vajillas y maravillas y lo que en España tiene mayor nombre». La segunda estancia, dedicada a «sus galas, vestidos y riquezas», contenía «muchos cofres barreteados», en los que «había tantos vestidos como días el año». Y la tercera sala -«donde ví lo que aún dejo de creer», afirma- «estaba colgada de telas de oro tan ricas, que el arte despreciaba naturaleza, sillas de la misma tela, tablas de excelentes pintores de Roma y España y otras naciones, todo admirable y costoso».<sup>180</sup>

Es en esta tercera estancia donde tiene lugar uno de los incidentes más curiosos del relato que inventa Piña: la entrada sorprendente de una nave «portentosa», «con sus velas, jarcias, cables y los demás pertrechos», la cual, «estando á la mitad de la sala, conmenzó á disparar tantos tiros de artillería, que me llenó de humo y de asombro», para después abandonar la sala «sin haberla navegado mano humana».<sup>181</sup> Es particularmente interesante la descripción que se hace del mar por el que navegaba este ingenio mecánico: «por sí solo se movía», «tan artificioso, que no pudo buscar en la tierra cosa que más le imitase», pues se trataba de un mar de mercurio, «de azogue», «cuya inquietud formaba las olas como si fuera de sus aguas cerúleas».

Otro episodio igualmente sorprendente es el que tiene lugar en la siguiente sala que visitan, «la cuadra en que dormía» el dueño de la casa, «aderezada de su curiosidad y riqueza». Cuenta el narrador que apenas abandonaron la estancia «cuando toda la cuadra, cama, rica tela de oro y lo demás que allí había, se voló sin dejar rastro ni señal». Ante su estupor, el dueño se dirige a él con una de las frases que mejor expresarían la experiencia de visitar por primera vez un lugar tan rodeado de misterio como, por ejemplo, la casa de Juan de Espina: «Sosiéguese v. m., señor don Juan Bernardo, que somos amigos y aquí no ha de padecer daño, sino admiración».<sup>182</sup>

Se suceden las salas de pinturas y las galerías de retratos, entre los que destaca especialmente una copia del retrato ecuestre de Felipe IV realizado por Rubens, que el

---

[178] *Ibidem*, p. 257; «la gala, bizarría, lo airoso, político, y más pródigo que liberal, lo tuvo con no contraria opinión; no era como está dicho, porque sólo habitaba el dueño».

[179] *Ibidem*, p. 258. En otro momento de la narración llega a decir: «No deseo cansar á vuestra excelencia deteniendo el pensamiento en lo que ví, y fuera menester para referirlo, como para verlo, un año» (p. 259).

[180] *Ibidem*, pp. 258-259.

[181] *Ibidem*, pp. 259-260.

[182] *Ibidem*, pp. 260-261. «Con esto se volvió la cuadra al estado en que estaba al entrar en ella», concluye la anécdota.

narrador describe con sumo detalle y grandes alabanzas.<sup>183</sup> Habla también de una estancia llena de escritorios «con secretos que sólo el dueño ó el demonio acertara los que me enseñó»<sup>184</sup>, así como de un cuarto bajo, dedicado a la música, con «cien instrumentos curiosos y de gran riqueza».<sup>185</sup>

Del resto de «cosas de curiosidad» que enumera destacarían «los cuchillos con que de muchos siglos á esta parte habían cortado las cabezas á los más famosos de adversa fortuna que decayeron de la próspera», gran cantidad de espejos deformantes -«cada uno hacía diferente el rostro que miraba y algunos se hallaban gigantes, monstruos y demonios; otros á una vista miraban más de cien retratos suyos»-, «plumas de vidrio de todos colores», joyas, «relojes demostradores y de campanilla de los excelentes maestros de París» o «un peso tan sutil, que inclinaba el fiel una ala de mosca más en la una balanza».<sup>186</sup>

Finalmente, entre alusiones a las célebres «figuras fantásticas» -bien «de galanes con criados» o «de damas con dueñas y doncellas»- que supuestamente se paseaban por los corredores altos de la casa, el narrador termina su descripción señalando que a su anfitrión le gustaba recrear, de forma simulada, tempestades, «de agua, truenos y relámpagos, espantosos y temerarios», así como celebrar todo tipo de fiestas, «de músicas y voces diversas».<sup>187</sup>

A una de estas veladas musicales se refiere precisamente un romance titulado *Relacion de la fiesta que hizo don Juan de Espina, Domingo en la noche, ultimo dia de Febrero. Año 1627*.<sup>188</sup> Una indicación más no sólo de la popularidad de este personaje en el terreno de la ficción sino también de su versatilidad para articular historias a medio camino entre lo real y lo fantástico. Las obras de teatro de José de Cañizares, unas décadas más tarde, así

---

[183] *Ibidem*, pp. 261-264. La obra original de Rubens, perteneciente a las colecciones del Alcázar, fue destruida en un incendio en el año 1734. Su composición se conoce gracias a una copia realizada hacia mediados de siglo, atribuida por algunos investigadores a Velázquez. Vergara 1999, pp. 65-75; Javier Portús, «La recepción en España del “arte nuevo” de Rubens». En *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, editado por José Luis Colomer. CEEH, 2003, pp. 457-470.

[184] Piña 1907, pp. 282-283.

[185] *Ibidem*, p. 285. Continúa al narrador diciendo que «hasta las fundas y cajas y todos los tenía el dueño con gran destreza y ciencia tan no entendida que me dijo no había alcanzado el alma de la música ni la antigüedad, ni cuantos hasta aquel día le habían sucedido, sino solo él». Y añade después que «de cuantos nombres tiene la Sagrada Escritura y había inventado la curiosidad y sutileza, los tenía muy duplicados y en todos hacia dulces y divinas consonancias» (pp. 285-286).

[186] *Ibidem*, p. 286.

[187] *Ibidem*, pp. 286-287. En el testamento de Juan de Espina fechado en 1624 se hace referencia a estos autómatas. «Yten mando q todas las caxas y caños de plomo y otras cosas de inbenciones se quiten y se den de limosna y las figuras de personas se desagan que yo andare con tanto cuidado que ninguna tenga las ruedas dentro ni muelle ni artificio y asi los mismos esportilleros las podran desacer y quitar los bestidos para q tambien se dem de limosna». Caturla 1968, p. 7. Este será uno de los motivos recogidos y divulgados por José de Cañizares en su obra *Don Juan de Espina en su patria*: «las criadas que te asisten/ son estatuas de madera, /que con extraño artificio, / como reloj se manejan. / Y una vez sola que al día / les das a todas la cuerda, / guisan, cosen, sacan agua, / hacen las camas y friegan». Cañizares 1997, p. 98. Cotarelo y Mori 1907, p. 52.

[188] Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2359, H. 167 bis, 112r-115v. El romance está dedicado a «Lauso», que era el nombre poético de Luis Vélez de Guevara. De Juan de Espina apenas se dice nada, salvo que «Espina fue en la agudeza, / rosa en lo demás, que el tiempo / ha de permitir eterna» (112r).



lo demostrarían. Aunque para entonces tanto la colección como su dueño habían perdido todo su vínculo con la realidad y transitaban por el imaginario barroco convertidos en inspiradoras ilusiones.

### 3. 4 Juan Eusebio Nieremberg: acumulación y conocimiento natural

En la introducción a su libro *El nombre de la rosa* Umberto Eco inventa la posibilidad de que una de las fuentes del manuscrito de Adso de Melk, en el que está basada la novela, fuera alguna obra de Athanasius Kircher. Pero -se pregunta Eco- ¿cuál de ellas?<sup>189</sup> El carácter enciclopédico de la producción escrita del jesuita alemán justificaría con creces tanto la hipótesis de partida como la pregunta. Sólo un repositorio de textos tan rico como la obra de Kircher podía albergar un documento como el manuscrito de Adso. Pero, ¿dónde buscar?, ¿cómo saberlo? El juego que propone Eco es interesante puesto que está relacionado con un tipo de acumulación particular, la acumulación libresca, que nos va a servir para conectar todo lo expuesto hasta ahora con algunas características del proyecto intelectual de Nieremberg.

Tanto Kircher como Nieremberg fueron grandes maestros de la acumulación.<sup>190</sup> El caso del primero es el más notorio. Sin apenas moverse de Roma, pero ejerciendo de nodo central de una de las más complejas redes de correspondencia en la República de las Letras, Athanasius Kircher -«the last man how knew everything», como lo describe Paula Findlen- destacó por el alcance de su saber enciclopédico y la fascinación generada por sus colecciones, reunidas en su famoso museo del *Collegio Romano*, «Teatro de la Naturaleza y las Artes», uno de los más célebres y visitados de su tiempo.<sup>191</sup> Allí podían contemplarse todo tipo de objetos naturales, *exotica*, instrumentos ópticos, ingenios mecánicos, formando un auténtico gabinete de maravillas y prodigios a gran escala, heredero directo de las *Wunderkammern* del Renacimiento, pero digno emulador también de tradiciones taumatúrgicas como la Escuela de Alejandría.<sup>192</sup>

---

[189] Umberto Eco, *El nombre de la rosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988, p. 7. Kircher aparece con frecuencia en las obras de Eco: sus obras son citadas en *El péndulo de Foucault*, y uno de los personajes principales en *La isla del día de antes*, el padre Caspar Wanderdrossel, parece estar inspirado en él.

[190] Una interesante comparación entre estos dos individuos puede encontrarse en Luis Millones Figueroa, «La intelligentsia jesuita y la naturaleza del Nuevo Mundo en el siglo XVII». En *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, editado por Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.

[191] Paula Findlen, ed. *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. London: Routledge, 2004; Eugenio Lo Sardo, ed. *Athanasius Kircher: Il museo del mondo*. Roma: De Luca, 2001. La conocida imagen del museo kircheriano fue publicada en el catálogo editado por Georgius de Sepibus. *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum*. Amsterdam: Ex officina Jansonio-Waesbergiana, 1678.

[192] Aracil 1998; Daniel Stolzenberg, *The great art of knowing. The baroque encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford Calif.: Stanford University Libraries, 2001; Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher's theatre of the world*. London: Thames & Hudson, 2009. En el caso de Kircher, como en el de Juan de Espina, nos encontramos ante un peculiar ejemplo de hibridación, entre los objetos de la colección y el propio coleccionista, que se vuelve, en gran medida, un objeto curioso más. Es la idea de Baudrillard de que una colección está constituida por una sucesión de elementos, de los cuales el último es siempre el propio coleccionista (Baudrillard 1994, p. 12). La conocida imagen del museo de Kircher sugiere algo similar: al representar la colección y, dentro de ella, al coleccionista, se certifica, de algún modo, la pertenencia de este último a la primera, y no al revés.

A diferencia de Kircher, Nieremberg no fue un coleccionista de objetos. Su única posesión genuina bien pudo ser la astilla que arrancó al abandonar la casa de Villagarcía, además de alguna estampa, varios libros y una silla -incómoda, a diferencia de la de Juan de Espina<sup>193</sup>- en su celda del Colegio Imperial. Sin embargo, al igual que Kircher y otros muchos eruditos de la época, Nieremberg fue un hábil y ambicioso coleccionista en el terreno de lo textual, un versado devoto de la acumulación a través de las palabras. Recopiló citas de multitud de fuentes para sus trabajos sobre temas religiosos, coleccionó vidas en sus hagiografías de los varones ilustres de la Compañía de Jesús y reunió toda suerte de información sobre cuestiones misceláneas en obras como *Curiosa y oculta filosofía*. Todo su proyecto intelectual, podríamos decir, cobra sentido si lo pensamos desde la clave de la acumulación, lo que convertiría sus textos, sus libros, en una gran colección.

En el caso concreto de sus trabajos dedicados al conocimiento natural, varios rasgos caracterizarían esta particular forma de coleccionismo libresco. En primer lugar, la obra de Nieremberg constituye un ejercicio de acumulación que podríamos describir como de «colección de colecciones», en el sentido de que la labor recopiladora se despliega, de forma sucesiva, en varios niveles, de menor a mayor grado de completud. Como Kircher y muchos otros estudiosos de la naturaleza de su siglo, Nieremberg escribió su obra sin abandonar su puesto de trabajo, basándose exclusivamente en la información expresada por otros autores en los más diversos formatos: libros, cartas, testimonios orales, etc.<sup>194</sup> Así, *Historia naturae* reúne materiales provenientes de fuentes directas, como las de Francisco Hernández, pero también incluye numerosa información extraída de compilaciones como las de Gesner o Clusius, elaboradas, a su vez, a partir de las más variadas fuentes, directas o indirectas. La obra de Nieremberg se situaría, por tanto, un estadio más allá al respecto de las historias naturales y los tratados enciclopédicos que proliferaron a lo largo del siglo XVI. Nos encontramos ante una recopilación de recopilaciones: un gran repositorio formado a su vez por la suma de otros repositorios.<sup>195</sup>

El resultado es una sucesión de datos, informaciones, descripciones, aglutinados con cierto orden en ocasiones, o reunidos de forma inconexa en otras. Pensemos, por ejemplo, en los últimos libros de *Historia naturae*, donde las descripciones hernandinas se suceden sin ningún tipo de hilo conductor. Acumulación, simple acumulación; consecuencia de una manera de pensar y escribir la historia natural afín a la proliferación de nombres, enumeraciones y largos índices. Un método que pronto fue cuestionado desde planteamientos de orden empirista, entre otros motivos por su falta de criterio selectivo y rigor epistemológico, y, sobre todo, por su progresivo distanciamiento con respecto a la realidad natural, al mundo de las cosas.<sup>196</sup> La figura de referencia aquí es Francis Bacon,

---

[193] Un contraste interesante, advertimos, el que existe entre la cómoda silla que uno emplea para inspeccionar el cielo, y la silla incómoda que el otro usa para inspeccionar su alma.

[194] Sobre la relación entre esta acumulación libresca y la generación de conocimiento, ver los trabajos recopilados en *Books and the sciences in history*, editado por Marina Frasca-Spada y Nick Jardine. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, especialmente Nick Jardine, «Books, texts, and the making of knowledge», pp. 393-407.

[195] Brian W. Ogilvie, «The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload». *Journal of the History of Ideas* 64, n.º. 1 (Enero 2003), pp. 29-40.

[196] Brian W. Ogilvie, *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe*. Chicago:

impulsor de un proyecto de historia natural según el cual la naturaleza debía ser sacada de su curso y forzada a hablar por sí misma, mientras que todo tipo de elucubración ajena a la experiencia directa pasaba a ser considerado simplemente como una fábula, una elaboración imaginativa sin valor cognoscitivo alguno.<sup>197</sup>

El método de acumulación libresca, en todo caso, hizo de una obra como *Historia naturae* una herramienta muy útil para los naturalistas, precisamente por recoger mucha información dispersa en un solo libro. En el plano de lo textual, ya se ha señalado, combina interpretaciones, testimonios, refutaciones, noticias y descripciones provenientes de las más diversas fuentes. Pero también en lo que respecta a su contenido visual reúne y relaciona numerosas imágenes que hasta entonces sólo habían aparecido en ediciones aisladas, mucho menos accesibles.

El segundo punto a destacar tiene que ver con los elementos de curiosidad y maravilla que vertebran la obra naturalista de Nieremberg. Desde el punto de vista de la acumulación corresponderían, siguiendo la distinción que propone Neil Kenny, no tanto a una «cultura de la curiosidad», según la teorización de Pomian, como a una «cultura de las curiosidades», centrada en objetos y sujetos concretos.<sup>198</sup> En este sentido, a juzgar por los títulos de los libros, especialmente *Historia naturae*, el interés por parte de Nieremberg en presentar su historia natural a modo de colección de curiosidades y rarezas parece claro. «*Maxime peregrinae*»: la atención se va a centrar en lo extraño, en lo maravilloso.<sup>199</sup>

Ahora bien, a diferencia de un *Wunderkammer* del Renacimiento, o el ya mencionado museo kircheriano en Roma, la obra del jesuita madrileño constituiría un caso diferente de coleccionismo *de curiosidades*. Aplicando la terminología de Kenny, podríamos caracterizarlo como un coleccionismo «metafórico» de curiosidades, pues su contenido lo conformarían objetos de naturaleza *discursiva* en lugar de material, esto es, elementos propios de una colección de orden ficticio y metafórico, no real.<sup>200</sup> Algo extrañamente análogo al caso de Juan de Espina recién descrito, pero que se correspondería también con el tipo de acumulación practicada en libros de misceláneas, recetarios, libros de secretos o inventarios: obras repletas de hechos, de datos, de ingredientes o de objetos, curiosos

---

University of Chicago Press, 2006.

[197] Ahora bien, como ha señalado, entre otros autores, Mary B. Campbell, Bacon también mostró cierta predilección por la acumulación de «historias naturales» y la elaboración de listas con datos y hechos, muchos de ellos, como los que aparecen en la obra de Nieremberg, curiosos y admirables. Ver, por ejemplo, el catálogo de temas para una historia natural, incluido al final de *Novum Organum*, de 1620, o su propia contribución a la disciplina: *Sylva Sylvarum*, de 1627. Una elaboración muy sugerente acerca de estos temas puede encontrarse en Mary B. Campbell, «The Nature of Things and the Vexations of Art», en *Wonder and science. Imagining worlds in early modern Europe*. Ithaca: Cornell University Press. 1999, pp. 69-109.

[198] Neil Kenny, «The metaphorical collecting of curiosities in early modern France and Germany». En *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, editado por Robert J. W. Evans y Alexander Marr. Aldershot England: Ashgate, 2006, pp. 43-62.

[199] Aunque, como señala Kenny: «Exactly what was meant by presenting naturalist knowledge as a collection of curiosities varied not only from context to context but also within a single work, since the polysemy of “curious” enabled writers and publishers tacitly to exploit on a title-page, for publicity purposes, connotations of the term which were not always philosophically justifiable or respectable (such as “new”, “odd”, rare, polished) before then disavowing them in the preface». Kenny 2006, p. 58.

[200] *Ibidem*, pp. 43-44.

y raros, numerables y cuantificables pero, en el fondo, inconsistentes. Cualquier obra escrita, en realidad, constituiría un ejemplo de coleccionismo metafórico, resultado del tipo de acumulación libresca que venimos describiendo. Sólo que, en unos casos más que otros, el interés en recopilar fenómenos y presentarlos con cierto grado de sistematicidad haría de libros como los de Nieremberg ejemplos más acordes con la idea de colección ficcional.

Todo esto está relacionado, en tercer lugar, con la idea de «posesión imaginativa» propuesta por Mary Campbell y desarrollada por Domingo Ledezma para el caso concreto de la *Historia naturae*.<sup>201</sup> A diferencia de las historias naturales y los viajes de exploración del siglo anterior, la obra de Nieremberg constituiría un ejercicio de apropiación del Nuevo Mundo desvinculado de la noción de bien de consumo entendida desde un punto de vista material. Se trataría, más bien, de una forma de apropiación referida al valor cultural, simbólico, de las posesiones americanas y desarrollada como parte de un proyecto de legitimación *espiritual* de la presencia católica hispana en los nuevos territorios de ultramar.<sup>202</sup> Dicho de otro modo: los elementos naturales que llenan las páginas de Nieremberg siguen siendo «posesiones maravillosas», pero menos por su valor como bienes que por su fuerza como signos, como claves para explicar el Nuevo Mundo en relación con el Viejo.

La cuestión de fondo aquí es uno de los temas clásicos del coleccionismo en todas sus variantes: el problema de la completitud. A través de la búsqueda de correspondencias entre el relato bíblico, las descripciones de la naturaleza americana y el conocimiento natural del Viejo Mundo, el objetivo de Nieremberg no es otro que presentar una imagen *completa*, acabada, de la realidad natural. Una descripción del mundo coherente, sin fisuras, que ponga de manifiesto la grandeza creadora de Dios.<sup>203</sup> Para lograrlo, Nieremberg procede como un coleccionista, recopilando y reinterpretando simbólicamente aquellas piezas que hasta entonces, por desconocidas, habían faltado. En este sentido, *Historia naturae* emula uno de los grandes mitos del coleccionismo en relación con la completitud: el Arca de Noé.<sup>204</sup> Todo en la obra de Nieremberg ha de salvarse, nada puede quedar fuera. Cualquier elemento, por singular y extraño que parezca, ha de tener un sentido y ha de ocupar un

---

[201] Campbell 1999, p. 49. Domingo Ledezma, «Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo: la *Historia naturae, maxime peregrinae* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg». Millones Figueroa y Ledezma. 2005, p. 54 y siguientes.

[202] Esta idea la desarrolla Domingo Ledezma en su tesis doctoral, «El Paraíso en América: un aporte de los jesuitas en las historias naturales, 1591-1668». Providence, Rhode Island: Brown University, 2003.

[203] En relación con esto, puede resultar interesante mencionar brevemente la obra de Benito Arias Montano *Naturae Historia*, publicada en Amberes en el año 1601. Una obra, como la *Historia naturae* de Nieremberg, repleta de alusiones eruditas al mundo del conocimiento natural, pero dominada por planteamientos y cuestiones relacionados con la exégesis bíblica. Como ha señalado Susana Gómez, los planteamientos de este libro guardarían una relación estrecha con algunos de los objetos reunidos por Arias Montano en su colección, en concreto los elementos destinados a ratificar el relato de la Biblia. Se trata de un ejemplo de «coleccionismo bíblico» similar al practicado por Nieremberg, aunque en el caso de este último la colección no tiene un sustrato material y se ha vuelto exclusivamente libresca. Ver Gómez 2007, pp. 168-173.

[204] Sobre este tópico del coleccionismo, ver, por ejemplo, la introducción de Elsner y Cardinal 1994. Acerca de la conocida obra homónima de Athanasius Kircher (Amsterdam, 1675), ver *El arca de Noé: el mito, la naturaleza y el siglo XVII*. Editado por Atilano Martínez Tomé. Madrid: Octo, 1989.



lugar en el sistema natural. *Historia naturae*, en definitiva, aspira a proporcionar las piezas que faltan para *terminar* la gran colección del mundo. De ahí la urgencia intelectual de Nieremberg -bien diferente de la de Noé- y el aire de acumulación total que adquiere su coleccionismo.

En último término, la idea de «posesión imaginativa», unida a la de una colección metafórica constituida a base de «objetos discursivos», nos devuelve, una vez más, al tema de la progresiva desmaterialización de las cosas en las colecciones. Nieremberg no trata con objetos naturales concretos, le basta su representación, en este caso expresada a través de textos. Su coleccionismo de maravillas no requiere un espacio específico más allá de los libros donde se exhibe: se trata de una acumulación ilusoria, basada en trazas, vestigios, no elementos reales. *Historia naturae* constituye, en este sentido, una versión del Arca, como la que después construiría Kircher, que viaja, como obra impresa, transportando la naturaleza exótica en sus textos y en sus imágenes.

La imagen que mejor resume todas estas ideas es, una vez más, la de un cuadro de gabinete. De hecho, podríamos considerar la *Historia naturae* de Nieremberg como el equivalente, textual, de una gran pintura de gabinete en la línea de las realizadas por los Brueghel, los Francken o el propio Stalbemt. Una acumulación de objetos naturales virtual, basada en la superposición de representaciones y diseñada con el fin de reunir y dar sentido a una realidad distante y desconocida.

Así, por un lado, los elementos de curiosidad y maravilla de la naturaleza peregrina de Nieremberg estarían representados por los ejemplos de *naturalia* exótica y curiosa retratados en los cuadros: flores, caracolas, corales, piedras preciosas, o animales y aves como loros y monos. Por otro lado, las numerosas citas y extractos de obras de otros autores en *Historia naturae* serían el equivalente de los cuadros de diversos artistas representados en el interior de las galerías de pinturas. Textos -repletos de *objetos discursivos*- reproducidos dentro de otro texto, como los cuadros -repletos de *objetos figurados*- reproducidos dentro de otro cuadro. Un ejercicio de acumulación y réplica que atravesaría los diferentes órdenes de lo aparentemente real dentro de lo representado.

Ambas obras, el texto de Nieremberg y la pintura de gabinete, compartirían el mismo espíritu de erudición y virtuosismo, y expresarían, de forma similar, las bondades de una historia natural integrada en una búsqueda más amplia de conocimiento, extendida tanto al ámbito de las artes como de las ciencias. No hay más que pensar en algunos de los temas, complementarios a la historia natural, abordados en *Historia naturae* -cuestiones relacionadas con la geografía y el conocimiento etnográfico, por ejemplo- para reconocer los paralelismos en un cuadro como el de Stalbemt: la mesa de los geógrafos, por un lado, y las armas y los instrumentos -musicales y científicos- representados, por otro.

Finalmente, no faltaría en la obra de Nieremberg uno de los motivos más recurrentes en las pinturas de gabinetes del primer periodo: el ya discutido *perpetuum mobile*. Sólo que, en este caso, no nos encontraríamos ante un vistoso instrumento compuesto por una esfera de metal y un tubo circular de cristal, sino ante un ave, no menos vistosa, dotada de plumas bellas y ligerísimas pero carente de patas. Así es: suspendida en lo alto del cielo, condenada a un vuelo permanente, la *manucodiata* o ave del paraíso, según la descripción propugnada por Nieremberg en *Historia naturae*, sería el *perpetuum mobile* del mundo natural. Un prodigio, como el ingenio diseñado por Drebbel, investido de una

extraordinaria potencia alegórica y visual e igualmente caracterizado por una sofisticada ambigüedad funcional. Ahí los vemos, cada uno sobre una mesa, en la galería de *Las Ciencias y las Artes* de Stalbeim. Símbolo, uno, de la fascinación suscitada por los productos del ingenio humano. Y emblema, el otro, de la admiración y maravilla que recorren el mundo natural.

### 3. 5 Cultura material barroca: acumulación y levedad

A través de estos ejemplos hemos advertido un claro contraste entre la comúnmente aceptada consistencia, estabilidad, rotundidad de lo material, y el aire de irrealidad y falsedad que parecen inspirar sus representaciones. Así, mientras las cosas, los objetos, constituyen el mejor ejemplo de la solidez, la tangibilidad, que caracteriza a la cultura material, sus imágenes en cuadros como las pinturas de gabinete o en discursos, como los que llenan las obras de tantos escritores del Siglo de Oro, aluden a elementos de ficción, de apariencia, que no hacen sino acentuar su inestabilidad e inconsistencia. Las primeras, por tanto, hacen referencia a lo permanente, a lo estable, mientras la segundas tratan sobre lo intangible, lo ficticio. Todo adquiere una presencia «espectral», como ha señalado Fernando Rodríguez de la Flor a propósito de los objetos representados en el cuadro *La Vista*, de Brueghel y Rubens, expresión que podríamos hacer extensible a la pintura de gabinetes en general, así como al tipo de acumulación imaginativa que hemos descrito anteriormente.<sup>205</sup>

Presencia espectral. Rodríguez de la Flor desarrolla esta idea como parte de una reflexión más amplia en torno a los dos modelos de visualización predominantes en el siglo XVII: el de la óptica teórica y experimental practicada por Descartes o Newton, por un lado, y el de la visión barroca, por otro. Varios puntos de su argumento conducen a pensar que el tema que hemos venido desarrollando, el de la progresiva desmaterialización de las cosas, encajaría bien con el segundo modelo de visualización.

En primer lugar, frente al «ocularcentrismo» de la ciencia moderna, su obsesión por el contacto directo con las cosas y su afán de claridad y transparencia, el modelo de visión barroca constituiría, según Rodríguez de la Flor, «una suerte de cultura visual subterránea», instalada en un dominio «casi exclusivamente simbólico y discursivo, rechazando lo que es propiamente la experiencia del objeto, el examen de su constitución material».<sup>206</sup> Esto se debería, entre otros factores, a que las mismas tecnologías que impulsaron al despegue de la óptica moderna como disciplina científica propiciaron el cuestionamiento de la consistencia material y formal de las realidades a través de ellas observadas, «contribuyendo así a instalar la duda escéptica sobre la verdadera entidad de lo real y lo visible, por medio también de la misma evocación de lo imaginario, invisible, inexistente».<sup>207</sup>

---

[205] Fernando Rodríguez de la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009, p. 5.

[206] *Ibidem*, pp. 11-12.

[207] *Ibidem*, p. 14.

La consecuencia principal de este enfoque fue un gradual distanciamiento de las imágenes con respecto a la realidad de las cosas mismas. Rodríguez de la Flor lo denomina un proceso de «desrealización» de la cultura visual barroca, término equiparable a los que hasta ahora hemos empleado para referirnos a la progresiva pérdida de anclaje con la realidad de la cultura material barroca.<sup>208</sup> Otra consecuencia importante de este enfoque fue el desarrollo de formas de expresión visual diseñadas para explotar el cada vez más frágil vínculo entre el plano de lo real y plano de lo representacional: juegos de perspectivas, ilusiones ópticas, el trampantojo. Lo que nos lleva al segundo aspecto de la propuesta de Rodríguez de la Flor que queríamos destacar: el tema de la «tecnología espectral». Nos referimos al amplio repertorio de artefactos visuales que permitieron al individuo barroco explorar la difusa separación entre el mundo de las cosas y el de sus representaciones: linternas mágicas, juegos de lentes, teatros catóptricos, y en general cualquier variante de esta «óptica taumatúrgica» volcada en la exaltación de lo fantasmático y lo ilusorio.<sup>209</sup>

Desde esta perspectiva, los cuadros de gabinete podrían ser considerados como un subgrupo de estos, como dice Rodríguez de la Flor, *dispositivos* al servicio de la «tecnología espectral»: imágenes cargadas de ficción, recreadoras de una realidad tan ambigua como enigmática. Emblemas del triunfo de la pintura, estos cuadros contribuirían a la expansión de una auténtica «industria de lo imaginario» dedicada a la explotación del capital mimético y, al mismo tiempo, marcarían el nacimiento de un nuevo dominio de la visualización barroca: el de la *visión virtual*.<sup>210</sup>

Finalmente, nos gustaría destacar cómo la visión barroca, según el planteamiento de Rodríguez de la Flor, promocionó un acercamiento al mundo de carácter meta-físico, como consecuencia del creciente escepticismo en torno a la capacidad del hombre para aprehender objetivamente una supuesta realidad exterior. El planteamiento sugiere dos lecturas interesantes. La primera ellas tiene que ver, como propone este autor, con la cuestión de la invisibilidad. En el siglo XVII

el desarreglo, la dislocación de planos objetivos e imaginarios que generan imágenes desmultiplicadas y también las elaboraciones de imágenes sin referente alguno dan paso inmediato a la pregunta por la invisibilidad, por el dominio de lo no-perceptible sensorialmente a través de la vista, y que constituye para la cultura hispana del periodo un territorio, una “américa” por descubrir, en competencia con otros hallazgos que en estos campos están realizando las ciencias experimentales.<sup>211</sup>

En segundo lugar, la gradual pérdida de confianza en el poder cognoscitivo de los sentidos, alimentada por el amplísimo elenco de estrategias diseñadas para revelar su falibilidad, puso en evidencia la necesidad de complementar la visión objetiva del mundo con una mirada subjetiva, espiritual, basada en una «lectura corregida» de la realidad, de tintes simbólicos, morales.<sup>212</sup>

---

[208] *Ibidem*, p. 14. El caso más extremo sería el la colección de Juan de Espina.

[209] *Ibidem*, pp. 16-19.

[210] *Ibidem*, pp. 16, 17-19. Nuestra descripción del Cuarto Bajo de Verano ha buscado resaltar precisamente este elemento de virtualidad.

[211] *Ibidem*, p. 38.

[212] *Ibidem*, p. 32.

Respecto al primer punto, el que atañe a la cuestión de la invisibilidad, nos interesa ponerlo en relación con el argumento desarrollado por James Amelang en un artículo en el que se discute el tema de la aparente invisibilidad del imperio español, América en particular, en la propia capital del imperio, Madrid.<sup>213</sup> En cuanto al segundo punto, el referido a la pertinencia de introducir una visión espiritual de la realidad, destacaríamos, como hace también Rodríguez de la Flor, su conexión con uno de los temas clave de la cultura del Barroco: la vanidad del mundo.<sup>214</sup> Un tópico fundamental para interpretar la percepción barroca sobre el tema de la acumulación y la posesión, al que nos dedicaremos con más detalle en el último capítulo de la tesis.

Concluamos aludiendo al primer tema abordado por Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: la levedad.<sup>215</sup> La levedad constituye, de alguna forma, la culminación de todo lo que hemos venido describiendo hasta ahora. La desmaterialización de las posesiones, el efecto desrealizador de la cultura visual barroca, el carácter espectral de las cosas: todo apunta a una pérdida de densidad ontológica, a una pesadez que se vuelve inconsistente. Al comienzo de su conferencia Calvino recurre a la historia de Perseo y la Medusa para ilustrar la tensión entre lo pesado y lo leve. El héroe encarna la ligereza; la Medusa convierte en piedra todo lo que mira. Nosotros también nos vamos a servir de estas dos figuras mitológicas para resumir las dos ideas centrales de nuestro argumento.

En primer lugar, podríamos decir que el efecto de la cultura del Barroco sobre la realidad es el contrario al producido por la mirada de la Medusa.<sup>216</sup> Mientras que ésta hace que las cosas se vuelvan sólidas, estables, tangibles, el Barroco las torna ilusorias, etéreas, inaprensibles. La mirada petrificadora se revierte: la realidad se vuelve levedad. Sólo así la colección deja de ser un amontonamiento pesado, y se convierte en acumulación ficticia. Así se explica que los objetos y las naturalezas en los cuadros se tornen volátiles, o que el Nuevo Mundo y su conocimiento puedan ser transportados en un libro.

¿Cómo se logra esto? El segundo punto que hemos querido proponer es la idea de que el Barroco, para salvaguardar la preciada multiplicidad de lo real, en el fondo recurre al mismo método empleado por Perseo para escapar de la mirada de la Medusa: el reflejo. Su escudo de bronce serían las metáforas, los trampantojos, las ficciones teatrales. Un sofisticado e ininterrumpido juego de espejos -los cuadros dentro de los cuadros, los libros dentro de los libros- diseñado expresamente para *engrandecer*, es decir, amplificar y al mismo tiempo exaltar, la realidad.

---

[213] James Amelang, «The New World in the Old? The absence of empire in early modern Madrid», *Cuadernos de Historia de España*, 82, 2008, pp. 147-164. La hipótesis de Amelang se basa en la conocida tesis de John Elliott, desarrollada en su obra *The Old World and the New*, que cuestiona la idea de que el descubrimiento del Nuevo Mundo causara un impacto inmediato en el Viejo Mundo. Agradecemos a Luis Millones Figueroa el habernos dado noticia, y copia, de este artículo.

[214] Rodríguez de la Flor 2009, p. 34.

[215] Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2008.

[216] Una interpretación diferente a la propuesta en Norman Bryson y Bernard Barryte, *In Medusa's gaze: still life paintings from upstate New York museums*. Albany Institute of History and Art, 1991.





## 4. Representación

Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

Y «¿para qué sirve un libro», pensó Alicia, «sin imágenes ni diálogos?»

Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*

En su historia del monasterio y palacio de San Lorenzo de El Escorial, publicada entre los años 1595 y 1605, José de Sigüenza describe la decoración de una de las estancias del palacio, la denominada «Sala del Mediodía», en los siguientes términos:

Ésta también tiene muchas diferencias de cuadros que son de consideración; retratos del natural de muchas cosas que se ven en nuestras Indias: unos de muchas diferencias de aves, con el mismo color de sus plumas; otros de variedad de animales grandes y pequeños, aunque reducidos los grandes y los más de ellos a formas pequeñas porque cupiesen en los lugares que pretendía ponerse, como lo veremos cuando vengamos a tratar de la librería de mano. Hay también otra diferencia de los que llaman reptiles, que en castellano comúnmente llamamos sierpes, tomando del latín el vocablo, en particular culebras, víboras, lagartos, caimanes, escorzones, sapos y otras mil sabandijas. En otros cuadros, en ciertos diseños y perspectivas de jardines, huertos, claustros y fuentes, hay gran variedad de plantas y hierbas con raíces, hojas, frutos, flores, coloridas al natural; aunque mucho de ello juntado con artificio, no más de para hacer vistas y apariencias, componiendo de unas con otras, que entretienen harto la vista y aun la engañan.<sup>1</sup>

Animales y aves, reptiles y plantas. Color e ilusionismo, recreación y engaño. El efecto de este conjunto de imágenes debía ser extraordinario. No sólo por la viveza de los colores y la variedad de las formas: se trataba de criaturas y especímenes novedosos, exóticos,

---

[1] José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Editado por Angel Weruega Prieto. 2 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000, II, p. 606. Un testimonio anterior es el recogido por Juan Alonso de Almela en su *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo*, terminada de redactar en 1594: «[...] tiene también esta dicha antecámara 23 cuadros de topologías y diferencias de aves y animales y hierbas y frutales de las Indias, cosa peregrina y curiosamente procurada por Su Majestad». *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, editado por Gregorio de Andrés, 6. Madrid: Imprenta Saez, 1964, p. 78.

extraños; expuestos para despertar admiración en un espacio -la antecámara adyacente a los aposentos del rey, donde se esperaba para recibir audiencia- deliberadamente buscado para incitar su contemplación.

Estas imágenes formaban parte de los materiales procedentes de la expedición de Francisco Hernández a Nueva España. Como indica Sigüenza más adelante en su descripción, el resto de las ilustraciones, además de los textos manuscritos, estaba depositado en la biblioteca de El Escorial, en quince tomos «encuadernados hermosamente, fuera de lo que en esta librería se ha usado, cubiertos y labrados de oro sobre cuero azul, manezuelas y bullones de plata muy gruesos y de excelente labor».<sup>2</sup>

El *Libro de Memorias Sepulcrales* del monasterio ofrece unas breves notas sobre el autor de la composición expuesta en la Sala del Mediodía, fray Juan de San Jerónimo:

Sabia iluminar y entendía la perspectiva práctica, y hizo los lienzos de yerbas y animales que están en el aposento de S. M. Los de las yerbas son fingidas y compuestas de una muchas, y de muchas una. De hoja hacia arbol, de árbol raíz, de suerte que no tienen sino apariencia y pudieran servir de mucho si se encuadernaran en un volumen porque eran los originales de las yerbas de las Indias de que compuso el Doctor Francisco Hernandez los libros preciosos que estan en la libreria. Nuestro Fr. Juan tomó este trabajo por dar contento á S. M. que se holgó de ver los que se hicieron de las aves y animales de las Indias que estan con estos; y tambien por temor que estando sueltos estos papeles se perdieran facilmente.<sup>3</sup>

Se trataba, pues, de un conjunto pictórico híbrido, de difícil de categorización. Por un lado, eran imágenes compuestas a partir de materiales nada convencionales: ilustraciones provenientes de una expedición científica. Por otro lado, eran imágenes dispuestas, sobre lienzos, en las paredes, a la manera de una obra de arte, y, sin embargo, su función iba más allá de lo meramente estético o decorativo. Todo en ellas era, como indican las descripciones, fingimiento y apariencia, pero también exhuberancia y ostentación. Una oportunidad, en definitiva, para el deleite y la admiración, donde el gusto por dar a conocer lo incógnito no se oponía al placer de contemplar y exhibir su grandeza.

Fijémonos ahora en otra imagen. **[Fig. 31]** Se trata de una de las xilografías que ilustran la *Historia naturae* de Juan Eusebio Nieremberg: la dedicada a la *passiflora* o flor de la pasión.<sup>4</sup> En el grabado aparecen representados una rama, las hojas, el fruto y la flor de esta planta. Como en el caso anterior, nos encontramos ante una sutil combinación de naturalismo y artificio, pues en la imagen se conjugan lo que parece un retrato más o menos fidedigno de algunas partes de esta planta (hojas, zarcillos y fruto) y una representación de la flor basada en la lectura simbólica de este elemento natural, según la cual en ella estarían figurados los instrumentos de la Pasión de Cristo –la corona de espinas, los tres clavos, la columna y el látigo, la lanza- así como otros motivos como el cáliz de la Última Cena o las cinco heridas. El poema que acompaña a la xilografía no hace sino corroborar esta interpretación:

---

[2] Sigüenza 2000, II, pp. 628-629.

[3] Citado en Martín Fernández de Navarrete y Pedro Sáinz de Baranda, eds. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Vol. 7. Madrid: Vda. de Calero, 1845. p. 6.

[4] HN, p. 299.

GRANADILLÆ RAMVS.

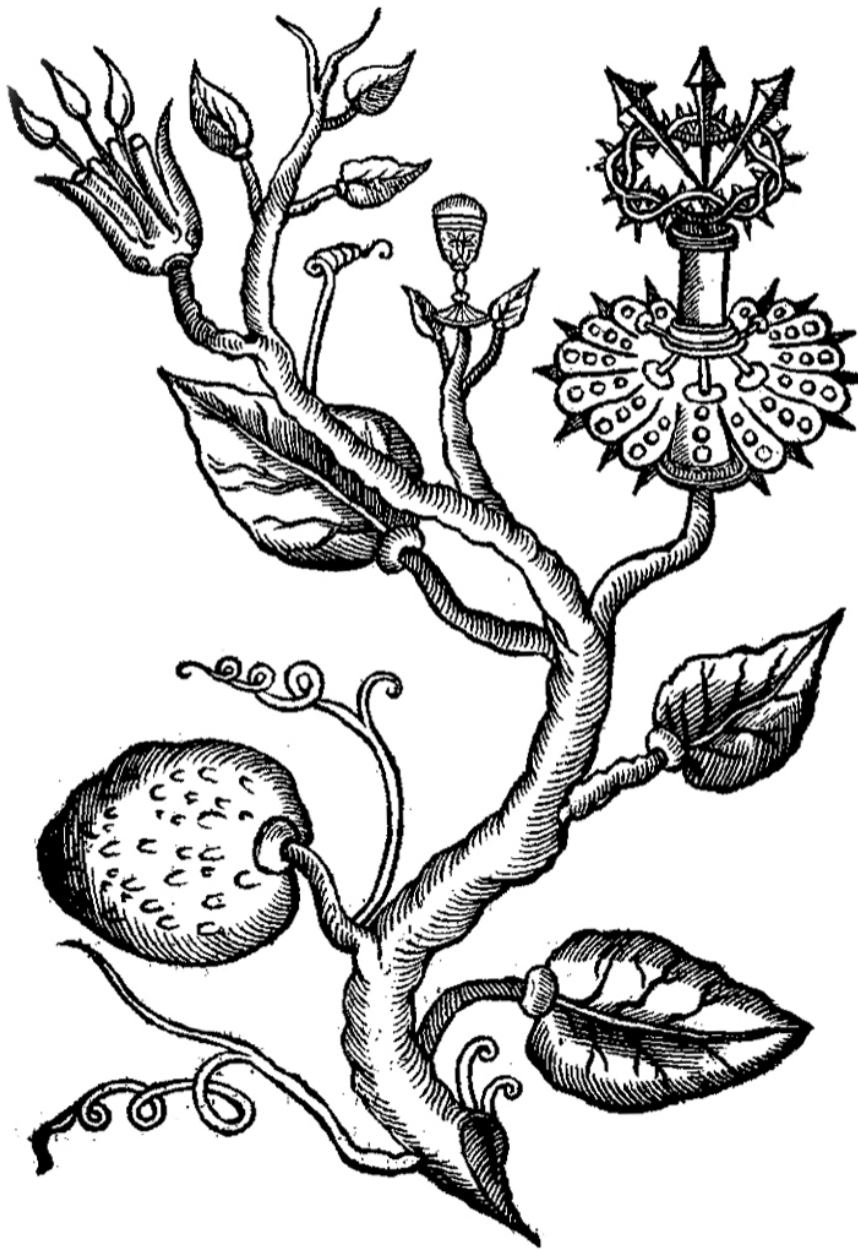


Fig. 31. *Flor de la pasión*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635)



Hay en América una flor más olorosa que el *moschus*,  
 flor que lleva el noble símbolo de Dios asesinado.  
 En el círculo azafranado se yergue una columna conocedora de los látigos,  
 alrededor hay cinco heridas formadas por granos rojos  
 y en el vértice se asienta una guirnalda de espinas con clavos  
 y la sangre salpicada por doquier dibuja una violeta.  
 En las hojas de esta planta se ve un hierro que penetra  
 y con el que la cruel lanza horadó el sacro costado.  
 Pero los frutos que dan las flores homicidas al caer  
 se mezclan con su sabor a néctar y ambrosía.  
 Lo extraño de este portento y la coincidencia de la imagen  
 fortalece y clarifica la antigua fe.  
 Y la flor enviada al Pontífice Romano da la vuelta al mundo  
 y lleva noticias alegres de la cruz salvadora.  
 Pues Dios omnipotente cargó él mismo con nuestros dolores  
 y su propia cruz es para nosotros el paraíso. Amén.<sup>5</sup>

Tanto el conjunto de imágenes expuestas en la Sala del Mediodía de El Escorial como el grabado de Nieremberg forman parte de la cultura visual «científica» moderna y, sin embargo, es difícil no pensar en ellos como elementos en gran medida disonantes, antagónicos, dentro de una historia de la ilustración científica entendida en términos de progreso, de avance. Expuestas en un contexto que dignifica el conocimiento natural y su visualización, las imágenes de la Sala del Mediodía constituyen, de algún modo, un anticipo del corpus visual que está depositado en la biblioteca. Desempeñan, pues, un papel doble: impresionar, cautivar al observador de tanta maravilla desconocida y, al mismo tiempo, incentivar su exploración, fomentar su conocimiento. Publicada muchos años después, la imagen del libro de Nieremberg, por el contrario, privilegia lo simbólico, y más que acercar el mundo al observador, lo vuelve distante, lo desnaturaliza, lo mistifica.

El objetivo de este capítulo es ahondar en esta aparente antagonismo para mostrar, en la línea del trabajo desarrollado por Peter Mason en obras como *Before disenchantment*, que este tipo de representaciones –el *collage* naturalista de El Escorial o la ilustración botánica con signos de la Pasión de Nieremberg– son manifestaciones propias de una cultura visual moderna rica y compleja, reflejo de las diferentes –a veces contradictorias– aspiraciones de los colectivos interesados en el uso de las imágenes.<sup>6</sup> Tomando como punto de partida la historia de las ilustraciones procedentes de la expedición de Hernández y poniendo especial énfasis en el contenido visual de la *Historia naturae* de Nieremberg, nos preguntaremos por el papel de las imágenes en la elaboración y transmisión de conocimiento natural durante las primeras décadas del siglo XVII.<sup>7</sup> En particular, nos

---

[5] *Ibidem*, p. 300.

[6] Peter Mason, *Before disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*. London: Reaktion Books, 2009. Más referencias a la obra de este autor fundamental en la bibliografía.

[7] Para el estudio de la dimensión visual de la obra de Hernández y su historia a través de la publicación de Nieremberg y la edición de la *Accademia dei Lincei* –el conocido *Tesoro Messicano*– nos hemos servido principalmente de las siguientes obras: de José María López Piñero y José Pardo Tomás, *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia -Universitat de València - CSIC, 1994 y *La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*, en la misma

centraremos en el problema -compartido tanto por estudiosos de la naturaleza como por artistas, comerciantes y coleccionistas- de cómo representar y volver comprensible una realidad natural –como la del Nuevo Mundo- no sólo extraña y desconocida, sino también distante e inaccesible.<sup>8</sup>

#### 4. 1 Imágenes del Nuevo Mundo. Las ilustraciones de la expedición de Francisco Hernández

«Yo voy describiendo, experimentando y debuxando las cosas naturales de la Nueva España con todo el cuidado y diligencia que me es posible», escribe Francisco Hernández a Felipe II desde México, en una carta fechada en abril de 1572.<sup>9</sup> Unos meses más tarde, en septiembre del mismo año, el protomédico informa: «Tengo hasta agora debujados y pintados como tres libros de plantas peregrinas y por la mayor parte de grande importancia y virtud, como V. M. verá, y casi otros dos de animales terrestres y aves peregrinas, ignotas á nuestro orbe, y escripto lo que he podido hallar é inquirir de sus naturalezas y propiedades en borrador».<sup>10</sup> El número de imágenes, como los borradores de los textos, irá aumentando según transcurra la estancia en Nueva España. Así, en marzo de 1573 Hernández escribe que «están hechos cuatro volúmenes de pinturas de tierras, en que habrá como mill y ciento, y otro en que habrá como doscientos animales, peregrino todo y propio de esta región».<sup>11</sup> Transcurrido un año, durante el cual se realizan numerosos

---

editorial, 1996; editados por Simon Varey *et al*, *The Mexican Treasury. The Writings of Dr. Francisco Hernández y Searching for the secrets of nature. The life and works of Dr. Francisco Hernández*, ambos publicados en Stanford, California: Stanford University Press, 2000; sobre Hernández y los *Lincei* en particular, Irene Baldriga, *L'occhio della linca. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo, 1603-1630*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2002, David Freedberg, *The eye of the lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2002 y Mason 2009.

[8] La literatura sobre esta cuestión es muy amplia. Entre muchos otros títulos podemos mencionar John H. Elliott, *The Old World and the New, 1492-1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970; Fredi Chiappelli, ed. *First images of America. The impact of the New World on the Old*. Berkeley: University of California Press, 1976; Stephen Greenblatt, ed. *New World Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1993; Claire Farago, ed. *Reframing the Renaissance: visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press, 1995; Pamela H. Smith y Paula Findlen, eds. *Merchants & Marvels. Commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002; Anthony Grafton, April Shelford, y Nancy Siraisi. *New worlds, ancient texts. The power of tradition and the shock of discovery*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2002; Miguel de Asúa y Roger French. *A new world of animals. Early modern Europeans on the creatures of Iberian America*. Aldershot: Ashgate, 2005; Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan, eds. *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*. Stanford: Stanford University Press, 2009; y, especialmente, Mason 2009.

[9] Francisco Hernández a Felipe II. México, abril de 1572. José Toribio Medina, *Biblioteca Hispanoamericana, 1493-1810*. 7 vols. Santiago de Chile, 1958-1962, II, p. 272. Sobre el viaje de Hernández y el desarrollo de la expedición, Germán Somolinos d'Ardois, «Vida y obra de Francisco Hernández». En Francisco Hernández, *Obras Completas*, editado por Germán Somolinos d'Ardois, México, D. F.: Universidad Nacional de México, 1960, I, pp. 95-440.

[10] Francisco Hernández a Felipe II. México, 22 de septiembre de 1572. Medina 1962, II, pp. 273-274

[11] «... y escriptas en borradores y sacadas casi la mitad en limpio las descripciones, naturaleza, temple de los lugares donde nacen, la voz y virtudes, según relación de los indios, experiencias que ellos tienen de muchos centenarios de años acá y de otras personas curiosas y de los médicos desta tierra y mías». Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1573. Medina 1962, II, p. 275.

viajes, el material ha aumentado significativamente: «acabé y mejoré casi siete volúmenes de plantas pintadas y otro de muchos linages de animales peregrinos, sin otros dos volúmenes que vinieron en esquizos ó pinturas pequeñas, que podrán ir sacados en grande con los demás, que serán por todos diez».<sup>12</sup> Estos volúmenes de pinturas, junto a los dedicados a los textos, conformarían los «diez y seis cuerpos de libros grandes de la historia natural desta tierra» que Hernández, finalmente, envió desde México a finales de marzo de 1576.<sup>13</sup>

Según la información recogida en estas misivas, la ejecución de las pinturas corría a cargo de artistas locales, supervisados por el propio Hernández. El número de estos pintores variaría, aunque no debía ser suficiente, dadas las reiteradas solicitudes, por parte de Hernández, de más personal.<sup>14</sup> Así, por ejemplo, en un memorial dirigido al virrey de Nueva España Martín Enríquez, Hernández pide «que de los pintores que se me dan aquí me dé V. E. algunos para que vayan conmigo, queriendo hacerlo ellos de su libre voluntad, para que vamos pintando en pequeño cuanto se hallare, y los demás queden acá y vayan haciendo por estos esquizos en grande, porque así se va ganando todo este tiempo y no se toma del de adelante».<sup>15</sup>

Como indica este texto, en muchos casos, sobre todo durante los viajes a lo largo del territorio de Nueva España, las imágenes se pintaban no según un plan establecido, sino más bien dependiendo de los materiales que se iban recogiendo.<sup>16</sup> De hecho, en sus cartas Hernández expresa su intención de «ir haciendo por el camino lo que hallase».<sup>17</sup> El criterio de selección a la hora de recabar información sobre cierto ejemplar y elaborar una imagen parece remitir directamente a las instrucciones recogidas en la cédula real escrita antes de su viaje: describir o enviar a España sólo lo que allí no se encontrara.<sup>18</sup> El resultado serían unas primeras pinturas o «esquizos», pintadas «en pequeño» y del natural a partir de los especímenes, en el caso de las plantas, recogidos por los herbolarios que formaban parte de la expedición. También consta que estas pinturas podían ser obtenidas por encargo: en una carta de 1573 Hernández solicita por segunda vez a Felipe II que ordene a «la China, Santo Domingo y Canaria que pintasen en pequeño todas las cosas naturales de aquellas

---

[12] «... y saqué aparte en limpio otros dos volúmenes de escriptura en que se contienen veinte y cuatro libros, todos de cosas nuevas y de grande provecho, de ninguno hasta agora escriptas ni averiguadas». Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1574. *Ibidem*, p. 279.

[13] Hernández informa del envío en una carta desde México, fechada el 24 de marzo de 1576. *Ibidem*, p. 285.

[14] Varey 2000, p. 53, n. 27. La expedición parece que la formaban dos o tres pintores, dos o tres escribientes, varios herbolarios, un intérprete, algunos médicos indígenas, mozos y acemileros, según Somolinos 1960, I, p. 195.

[15] Medina 1962, II, p. 291.

[16] «Yo ando peregrinando por esta Nueva España días ha por dar perfección á las cosas naturales della que por mandado de V. M. tengo escriptas y dibujadas y añadiendo otras muchas que cada día voy descubriendo de mucha substancia y peso». Francisco Hernández a Felipe II, Yyauhtepeque, 10 de noviembre de 1573. *Ibidem*, p. 278.

[17] Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1573. *Ibidem*, p. 275.

[18] «De todas las medicinas o yerbas o sus simientes que viérades por aquellas partes y os parecieren notables, las haréis enviar acá, entendiendo que de las que así enviáredes no las hay en estos reinos». Cédula de Felipe II. Madrid, 11 de enero de 1570. *Ibidem*, p. 293.

partes, ó á lo menos las de más importancia, con todas sus partes y colores».<sup>19</sup>

La segunda fase en la elaboración de las imágenes consistía en pasar a limpio estos borradores o esquicios, adaptándolos a un formato mayor. Este formato lo describe vagamente Hernández en otra de sus cartas a Felipe II, cuando detalla los avances de su trabajo, en concreto las descripciones y pinturas de «más de ochocientas plantas nuevas y jamás vistas en esas regiones»: «Se han debuxado [...] con figuras grandes en papel de marca mayor muy al natural y representadas todas las partes y medidas con mayor y más nueva curiosidad que hasta este tiempo se ha hecho».<sup>20</sup>

Hasta qué punto el carácter novedoso de su representación es una exageración por parte del protomédico es ciertamente difícil de determinar.<sup>21</sup> Sí queda claro, al leer los textos del propio Hernández, su interés en supervisar y controlar cuidadosamente la labor de los artistas encargados de preparar la versión definitiva y ampliada de las imágenes. No sólo porque estas imágenes eran las que se iban a enviar al rey; Hernández es consciente también del valor de este material visual en el futuro. Así queda de manifiesto en una carta donde expresa sus quejas por los artistas que le han asignado: «y que los pintores que me dan, pues se les paga, se les ponga alguna premia, para que sean ordinarios y que éstos sean de los mejores y no como agora son de los más inútiles de México, pues para cada cosa que ha de parecer ante V. M y ha de durar, es ansí decentísimo y necesario».<sup>22</sup> Años más tarde, en su *Epistola a Arias Montano* Hernández volverá a aludir al cuidado con el que tenía que supervisar el trabajo de los pintores.<sup>23</sup>

Volviendo a la cuestión de la ejecución de estas imágenes, interesa especialmente destacar una referencia que hace en dos cartas ya mencionadas al proceso de transformación que sufren los esquicios o pinturas en pequeño al ser pasados al formato definitivo. Hernández especifica que el material visual se le envíe «para que yo lo haga acá pintar á mi modo y ponga en estilo».<sup>24</sup> ¿Que significa «pintar a mi modo»? ¿Se está refiriendo a alguna convención visual concreta, diferente a la adoptada por los artistas indios? ¿Se refiere quizás al estilo de ilustración propio de los tratados de historia natural del Viejo Mundo? En cualquier caso, parece claro que el material visual recogido por Hernández constaba de los esquicios o borradores, por un lado, y las imágenes ampliadas y pasadas a limpio, por otro.

---

[19] Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1573. *Ibidem*, p. 275.

[20] Francisco Hernández a Felipe II. Sin lugar ni fecha. *Ibidem*, p. 287.

[21] Esta es una época, recordemos, en la que la retórica de la novedad adquiere un papel fundamental. «Hernández's emphasis on the novelty of the illustrations suggests either that his depictions are better than any ever devoted to botanical illustration or that his are better than surviving Mexican images of the same plants. As the Spanish have never seen these plants before, they cannot have depicted them, so it seems most likely that Hernandez is merely emphasizing or exaggerating the high quality of his images». Varey 2000, p. 48, n. 11

[22] Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1573. Medina 1962, II, p. 276.

[23] Rafael Chabrán y Simon Varey, «“An Epistle to Arias Montano”: An English Translation of a Poem by Francisco Hernandez». *The Huntington Library Quarterly* 55, nº. 4 (Autumn 1992), p. 631.

[24] Francisco Hernández a Felipe II. México, 12 de diciembre de 1572. Medina 1962, II, p. 273. En la segunda carta insiste en lo mismo: «para que yo lo pusiese en estilo y hiciese dibujar á mi modo y juntare con lo demás» (Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1573. *Ibidem*, p. 275).



El destino de ambos materiales es bien conocido.<sup>25</sup> En marzo de 1576 las imágenes se enviaron a España junto con la copia manuscrita de los textos hernandinos. Después de permanecer un tiempo en el camarín del rey, pasaron a formar parte de la biblioteca de El Escorial. Los esquicios quedaron en posesión de Hernández, quien los llevó consigo a España en su viaje de regreso, en el año 1577, y los conservó hasta su muerte, tras la que, según se recoge en su testamento, estos y otros materiales relacionados con la expedición pasaron a manos del rey.<sup>26</sup> Una vez depositados en El Escorial, fray Juan de San Jerónimo debió servirse de estos esquicios para confeccionar el conjunto decorativo de la Sala del Mediodía.

## 4. 2 Las imágenes hernandinas como ilustraciones «científicas»

Ésta es la historia de todos los animales y plantas que se han podido ver en las Indias Occidentales con sus mismos nativos colores. El mismo color que el árbol y la hierba tiene en raíz, tronco, ramas, hojas, flores, frutos; el que tiene el caimán, la araña, la culebra, la serpiente, el conejo, el perro y el pez con sus escamas; las hermosísimas plumas de tantas diferencias de aves; los pies y el pico y aun los mismos talles, colores y vestidos de los hombres y los ornatos de sus galas y de sus fiestas, y la manera de susorros y bailes y sacrificios, cosas que tiene sumo deleite y variedad en mirarse y no pequeño fruto para los que tienen por oficio considerar la naturaleza y lo que Dios ha creado para medicina del hombre, y las obras de naturaleza tan varias y tan admirables.<sup>27</sup>

Celebradas no sólo por el gran número de especies nuevas que representaban, sino también por su vistosidad y colorido, las imágenes hernandinas debían componer un corpus visual ciertamente impresionante. Un primer aspecto a destacar es el hecho de que la mayoría de las ilustraciones hernandinas habían sido realizadas, según indica el propio Hernández, «del natural».<sup>28</sup> Como han mostrado Peter Parshall y Claudia Swan en sus trabajos sobre los términos «*contrafacta*» y «*ad vivum*», esta manera de calificar las imágenes no era en absoluto trivial.<sup>29</sup> Por un lado, certificaba que las imágenes habían sido elaboradas en presencia del objeto retratado. Se aseguraba, por tanto, que el artista había basado su diseño exclusivamente en el objeto que tenía delante, sin recurrir a su memoria o a su imaginación. De esta forma, al quedar garantizada la correspondencia directa entre el

---

[25] Somolinos 1960, I, p. 275 y siguientes.

[26] «Es mi voluntad que se dé a su magestad del rey don Phelipe nuestro señor los XVI cuerpos de libros de yerbas e animales de las Indias, que son los que su magestad tenía en su guarda joyas, y la descreción de la Nueva España con otras pinturas de yerbas e animales que están añadidas en todos los esquizos, y tablas e pinturas en pino [...]». Del testamento de Hernández, citado en Somolinos 1960, I, p. 276.

[27] Sigüenza 2000, II, p. 628.

[28] Aquí me refiero al grueso de las imágenes de temas naturales elaboradas durante la expedición. Parece que algunas de las imágenes hernandinas fueron copias de otras imágenes.

[29] Peter Parshall, «*Imago contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance*». *Art History* 16 (1993): 554-579; Claudia Swan, «*Ad vivum, naer het leven, from the life: defining a mode of representation*». *Word and Image* 11, n.º. 4 (Diciembre 1995): 353-372. Ver también el trabajo de Victoria Dickenson dedicado a la naturaleza americana *Drawn from life*. University of Toronto Press, 1998.

objeto y la imagen, se garantizaba a su vez la fidelidad y exactitud de la representación: el resultado era una copia fiel del original, de «el natural» en cuestión. Por otro lado, indicar que las imágenes estaban realizadas «del natural» era una manera de reforzar la idea de que el autor había tenido acceso directo a las cosas. Su testimonio, por tanto, era de primera mano, basado en su propia experiencia.

Hernández insiste en estos aspectos una y otra vez, como cuando asegura: «Ninguna tierra se pinta que yo no la vea diez y más veces en otras tantas sazones, huela y guste todas sus partes y pregunte della á veinte y más médicos indios, á cada uno por sí, y considere en qué conforman y difieren y lo regule y verifique con el método y experiencia presente, habida para ello ocasión».<sup>30</sup> Y es que, en último término, en esta inmersión directa y activa en la naturaleza americana radicaba el objetivo principal de su viaje. Las instrucciones reales lo dejan bien claro:

Item, os habéis de informar donde quiera que llegáredes de todos los médicos, çurujanos, herbolarios é indios y otras personas curiosas en esta facultad y que os pareciere podrán entender y saber algo, y tomar relación generalmente de ellos de todas las yerbas, árboles y plantas medicinales que hobiere en la provincia donde os halláredes.

Otrosí, os informaréis qué expiriencia se tiene de las cosas susodichas y del uso y facultad y cantidad que de las dichas medicinas se da y de los lugares adonde nascen y cómo se cultivan, y si nascen en lugares secos ó húmidos, o acerca de otros árboles y plantas, y si hay especies diferentes de ellas; y escribiréis las notas y señales.

Item, de todas las cosas susodichas que pudiéredes hacer expiriencia y prueba la haréis, y de la que no, procuraréis de informaros de las personas susodichas, para que sabiendo y estando certificado de la verdad, las escribiréis de manera que sean bien conscidas por el uso, facultad y temperamento dellas.<sup>31</sup>

La cédula real, es significativo, no hace referencia explícita a la elaboración de imágenes como parte de este proyecto exhaustivo de recolección de información sobre la naturaleza americana.<sup>32</sup> En cambio, sí se hace referencia a la dimensión visual del proyecto en dos cartas que Felipe II envía a los virreyes de Nueva España y Perú: «Sabed que nos habemos mandado yr a esas partes al doctor francisco Hernández nuestro médico para que haga la historia de las cosas naturales de las nuestras Indias, y por que para dibujar las yerbas y otras cosas naturales y escribir la tierra y para hacer otras cosas tocantes a lo que se le comete terná necesidad de geógrapho y un dibujador y un hombre que sepa buscar las dichas yerbas [...]».<sup>33</sup> El hecho de que se invirtiera dinero en la contratación de artistas y, sobre todo, tiempo en la ejecución de un importante número de imágenes hace

---

[30] Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1573. Medina 1962, II, pp. 275-276. De forma similar, al referirse a las propiedades y virtudes de las cosas, en otra carta precisa: «las cuales todas veo, toco, experimento, debuxo y clara y distintamente escribo». Francisco Hernández a Felipe II. Sin lugar ni fecha. *Ibidem*, p. 287.

[31] Cédula de Felipe II. Madrid, 11 de enero de 1570. Medina 1962, II, p. 293.

[32] Sobre la escritura las instrucciones tampoco son demasiado precisas: «En lo que toca a la escriptura que habéis de hacer de la dicha Historia, porque tenemos entendido que lo haréis como convenga, os lo remitimos a vos para que hagáis en ella como de vuestro buen juicio y letras se confía». Cédula de Felipe II. Madrid, 11 de enero de 1570. *Ibidem*, p. 293.

[33] Somolinos 1960, p. 152.

suponer, pues, que la obtención de material visual de primera mano formaba parte de los objetivos principales del viaje. De hecho, en los informes enviados por Hernández a Felipe II se dedica tanta atención a la información que se va recogiendo por escrito como a las imágenes que se van realizando.

Así, prácticamente todas las descripciones de las imágenes hernandinas, una vez que los materiales de la expedición quedaron depositados en El Escorial, destacarían como un importante valor añadido el hecho de que las pinturas hubieran sido realizadas «del natural». Era una forma de subrayar su condición de testimonio fidedigno acerca de algo que, ya de vuelta en el Viejo Mundo, no se podía comprobar directamente.<sup>34</sup> De forma implícita, el calificativo servía también de elogio al proyecto de la expedición en su conjunto, gracias al cual había sido posible establecer un contacto directo con esas realidades desconocidas y retratarlas. Parece claro, por tanto, que pintar «del natural» era un requerimiento no sólo asumido por Hernández con vistas a la elaboración de un corpus visual sobre la naturaleza americana, sino también, en gran medida, exigido por la idea del viaje mismo, concebido con el objetivo de obtener la información más actualizada sobre esa parte del Nuevo Mundo.

Un segundo aspecto a destacar sería la afinidad de este corpus de ilustraciones con el «estilo analítico» –siguiendo a Brian Ogilvie– que caracterizaría a las imágenes de los tratados de historia natural sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI.<sup>35</sup> Ogilvie, al igual que otros muchos estudiosos de la cultura visual moderna, sitúa el origen de esta nueva forma de concebir la imagen científica en la obra del naturalista alemán Leonhard Fuchs (1501-1566) *De historia stirpium commentarii insignes*, publicada en 1542.<sup>36</sup> [Fig. 32] Como ha señalado Sachiko Kusukawa, este libro constituye una novedad no sólo por la calidad de los más de quinientos grabados que incluye sino también por el papel que se atribuye a las imágenes como elemento constitutivo del argumento –«argumento pictórico»– de la obra.<sup>37</sup>

La importancia que Fuchs otorga a las imágenes es manifiesta. Por un lado, es significativo que el libro incluya retratos no sólo del propio Fuchs sino también de los artistas que trabajaron en las ilustraciones: Albrecht Meyer, autor de los dibujos, Heinrich Füllmaurer, encargado de transferir los dibujos en papel a madera, y Veit Rudolf Speckle, autor de las xilografías.<sup>38</sup> Por otro lado, el prefacio contiene una vehemente defensa de las imágenes

---

[34] Swan 1995, p. 359.

[35] Brian W. Ogilvie, «Image and Text in Natural History, 1500-1700». En *The Power of Images in Early Modern Science*, editado por Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn, y Urs Schoepflin. Basel: Birkhäuser, 2003, pp. 141-166. Sobre esta cuestión nos hemos servido también de la discusión en Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques De Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

[36] Basel: In Officina Isengriana, 1542. Sobre esta obra, ver, entre otros trabajos, Agnes Arber, *Herbals: their origin and evolution. A chapter in the history of botany, 1470-1670*. 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; Wilfrid Blunt y W. T. Stearn. *The art of botanical illustration*. New ed., rev. and enl. Woodbridge: Antique Collectors' Club; Royal Botanic Gardens Kew, 1994, pp. 61-72; Sachiko Kusukawa, «Leonhart Fuchs on the Importance of Pictures». *Journal of the History of Ideas* 58, nº. 3 (1997): 403-427.

[37] Kusukawa 1997, p. 422.

[38] Arber 1986, p. 217.

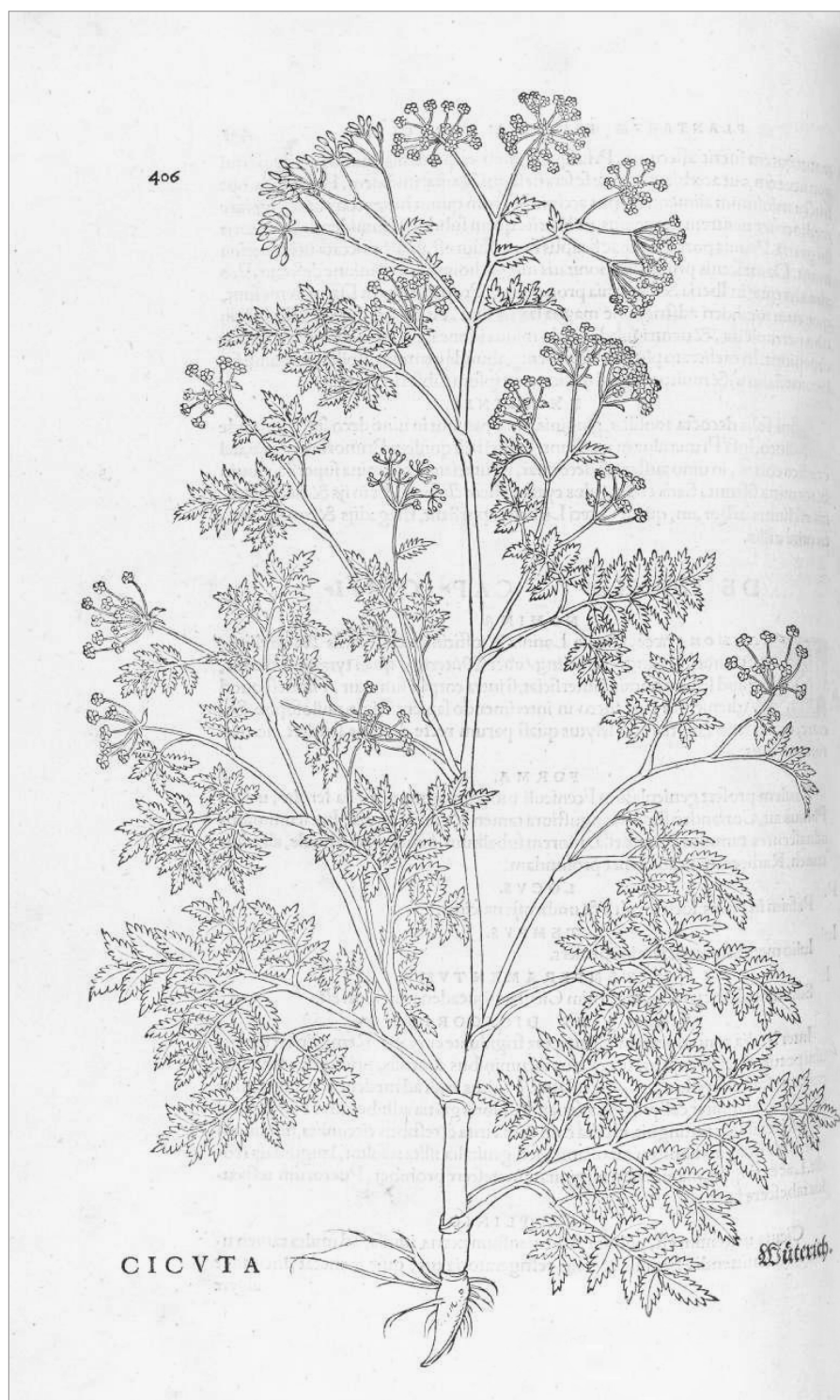


Fig. 32. *Cicuta*. Leonhard Fuchs, *De historia stirpium commentarii insignes* (1542)



y de su capacidad para transmitir conocimiento. Los grabados no sólo logran que las ideas se fijen mejor en la mente, indica Fuchs; informan mejor que las palabras más elocuentes.<sup>39</sup> Fuchs matiza también por qué las imágenes en su obra son diferentes a las de otros tratados publicados hasta entonces. Entre otras cuestiones, se refiere al modo de elaboración de dichas imágenes. Así, a cada descripción le corresponde una imagen realizada del natural, incluyendo raíz, tallo, hojas, flores, semillas y frutas. Se evita, subraya Fuchs, el uso del sombreado y otro tipo de recursos innecesarios, que los artistas emplean «en busca de gloria».<sup>40</sup>

Las alusiones de Fuchs a la necesidad de supervisar el trabajo de los artistas, coinciden los estudiosos, parecen referirse a obras como el tratado *Herbarum vivae eicones*, publicado entre 1530 y 1536 en tres volúmenes en Estrasburgo.<sup>41</sup> Dicha obra, considerada una de las más importantes e innovadoras desde el punto de vista de las ilustraciones botánicas, consta de textos recopilados por el naturalista alemán Otto Brunfels (1488-1534), acompañados de xilografías basadas en diseños del artista alemán Hans Weiditz (1495-1537).<sup>42</sup> Como ha señalado Agnes Arber, el hecho de que el libro se asocie al nombre de Brunfels no hace justicia a lo verdaderamente novedoso de la obra: las imágenes.<sup>43</sup> Empleando diferentes ángulos y tamaños, Weiditz logra retratar especímenes con sumo detalle, reproduciendo incluso sus defectos. El resultado es una serie de retratos donde prima lo singular, lo individual. **[Fig. 33]** Imágenes que pretenden cobrar vida, como sugiere el título de la obra.

El «estilo analítico» de Fuchs y de otros naturalistas difiere notablemente de esta forma de representación visual, heredera del naturalismo de la escuela de Durero.<sup>44</sup> La función principal de las imágenes es generar conocimiento, bien como fuente de información que complementaría lo expresado en el texto, o como recurso para la identificación del espécimen en cuestión.<sup>45</sup> Por ello, las convenciones adoptadas por los artistas al servicio de Fuchs, aun basadas en el detalle, buscan optimizar esta función. En primer lugar, se representan tipos ideales y no especímenes concretos. El objetivo es retratar las características generales que sirvan para identificar cualquier tipo de espécimen perteneciente a ese grupo. Se prescinde, por tanto, de las características individuales que confieren naturalismo a las imágenes de Weiditz. En segundo lugar, las imágenes, en el caso de las plantas, incluyen representaciones de flores y frutos al mismo tiempo, o registran, a la vez, aspectos propios de las diferentes estaciones del año. En tercer lugar, se prescinde de la perspectiva, del sombreado, o de otro recurso que pudiera restar visibilidad al espécimen representado. En cambio, se permite eliminar ciertas partes con el fin de mostrar todo el conjunto, así como incluir representaciones aumentadas de elementos

---

[39] Kusakawa 1997, p. 411.

[40] Arber 1986, p. 206.

[41] Otto Brunfels, *Herbarum Vivae Eicones Ad Naturae Imitationem*. Argentorati: Apud Joannem Schottum, 1530-1536. Ogilvie 2003, p. 143.

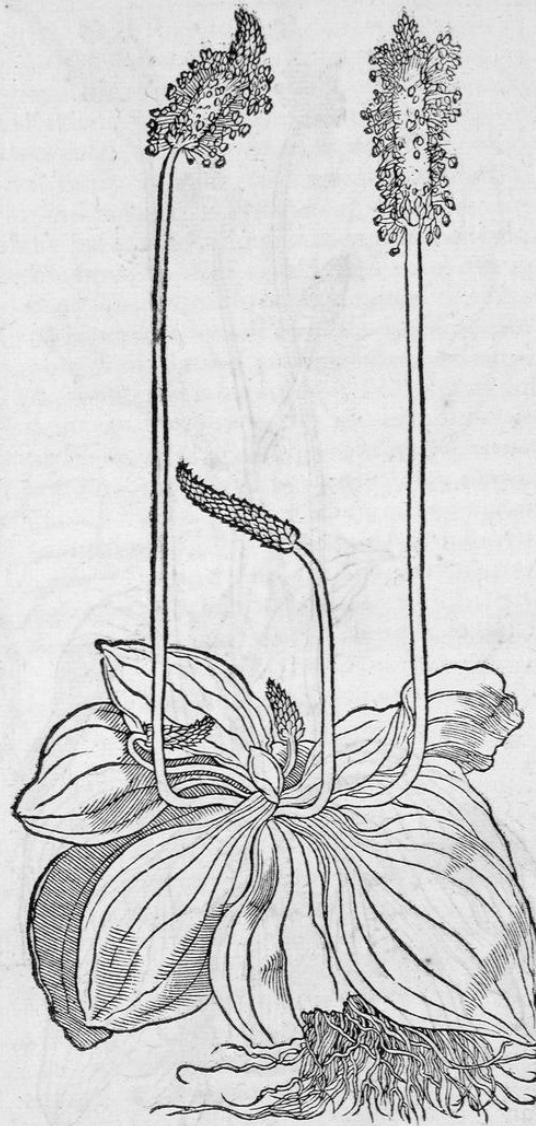
[42] Blunt y Stearn 1994, pp. 61-63.

[43] Arber 1986, p. 55.

[44] Fritz Koreny, *Albrecht Dürer and the animal plant studies of the Renaissance*. Boston: Little, Brown, 1988.

[45] Kusakawa 1997, p. 415.

*Plantago Maior.*



B

*Breyter Wegrich.*

€ 2

Fig. 33. *Plantago major*. Otto Brunfels, *Herbarum vivae eicones* (1530)

relevantes.<sup>46</sup> El resultado es una imagen basada en los elementos constitutivos del grupo o especie, realizada con el máximo detalle pero sin aspiraciones realistas a nivel individual. Es decir, una forma de representación que, sin caer en los excesos naturalistas de los artistas, satisfacía los requisitos de «objetividad» -o, mejor, siguiendo a Peter Galison y Lorraine Daston, de correspondencia «truth-to-nature»<sup>47</sup>- de un enfoque descriptivo basado principalmente en las diferencias.<sup>48</sup>

La influencia de este «estilo analítico» puede detectarse en la obra de numerosos estudiosos de la naturaleza. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Ulisse Aldrovandi, uno de los «naturalistas visuales» más conocidos y paradigmáticos, para quien la ilustración científica constituía, en palabras de Giuseppe Olmi, un subgénero pictórico muy particular: el producto de artistas altamente cualificados, realizado bajo la supervisión del naturalista, con el objetivo de obtener una representación precisa del original que permitiera su identificación y clasificación.<sup>49</sup>

Según la escasa información de que disponemos, el proyecto de Hernández parecería no diferir mucho del de Aldrovandi. La búsqueda del detalle, el control del naturalista sobre la labor del artista y, sobre todo, la determinación de contar con «el natural» son criterios compartidos. También lo es la manera de entender y afrontar ciertos problemas, como el de la representación del efecto de los cambios estacionales en un espécimen, un problema clásico ya mencionado por Plinio en su *Historia Natural* y que los partidarios de las imágenes «analíticas» a partir de Fuchs resolvieron incorporando todos los elementos en una misma imagen.<sup>50</sup>

Otro de los aspectos que relacionan el proyecto iconográfico de Aldrovandi con el de Hernández es el interés en el poder de las imágenes para actuar como elemento mediador entre espacios geográficos distantes, y entre formas de conocimiento y realidades naturales hasta entonces desconocidas.<sup>51</sup> Una buena imagen permitía a naturalistas-estáticos como Aldrovandi aproximarse a la experiencia vivida por naturalistas-viajeros como Hernández. De todas estas experiencias, el contacto con el Nuevo Mundo fue, sin duda, la que más expectación suscitó. De hecho, Aldrovandi mostró un gran interés en la expedición hernandina tan pronto como tuvo noticias de ella -incluso concibió la posibilidad de

---

[46] Ogilvie 2003, p. 147.

[47] Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity*. New York: Zone, 2007.

[48] Ogilvie 2003, pp. 146, 154; esta idea constituye el punto de partida del libro del mismo autor *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

[49] Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino, 1992, p. 31. Además de la obra fundamental de Olmi, he seguido también las referencias de Swan 1995 y Swan 2005.

[50] Sobre Plinio y la representación naturalista, ver David Freedberg, «The Failure of Colour», En *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, editado por John Onians. London: Phaidon, 1994, pp. 245-262. Escribe, a este respecto, Hernández: «Á las plantas se va dando cada día su perfección con añadir las partes que faltan á muchas dellas, como son flor, simiente, fructo y otras semejantes, que no se pueden pintar sinó es cuando naturaleza las ha producido y se hallan con ellas, para lo cual se va esperando sazón y tiempo» (Francisco Hernández a Felipe II. México, marzo de 1573. Medina 1962, II, p. 276).

[51] Olmi 1992, p. 24; Swan 1995, pp. 359, 361 n. 37.

liderar él mismo un viaje de exploración similar.<sup>52</sup> Así, en una carta dirigida a Francisco I de Médici en abril de 1586, Aldrovandi escribe que había recibido información de Filippo Segha, nuncio papal en Madrid, acerca de «un libro de varias plantas, animales y otras cosas indianas nuevas pintado» en posesión de Felipe II.<sup>53</sup> En esta misma carta, Aldrovandi se muestra interesado en obtener copias de las figuras.<sup>54</sup> La respuesta de Francisco I proporciona datos interesantes. Por un lado, indica que era extremadamente difícil obtener copias de las imágenes en Madrid. Y, por otro lado, apunta, entre otras complicaciones, a la dificultad de encontrar artistas capacitados para tal tarea.<sup>55</sup> Lo cierto es que entre los innumerables papeles depositados en el actual archivo de la colección aldrovandina en Bolonia algunas imágenes parecen coincidir con materiales que se encontraban en la colección de El Escorial. En concreto, algunas imágenes guardan un gran parecido con las ilustraciones del denominado *Códice Pomar*, el «Atlas de historia natural» que Felipe II regaló al médico y catedrático de simples Honorato de Pomar.<sup>56</sup> [Figs. 34-39]

En todo caso, volviendo al tema de las imágenes hernandinas, es evidente que Hernández les asignaba una función crucial con transmisoras de información. Su preocupación por cómo relacionarlas con el texto y prepararlas y cuidarlas de cara a su eventual publicación se refleja, por ejemplo, en la carta en la que anuncia el envío, esta vez definitivo, de los materiales de la expedición a España. Es un documento bien conocido y muy citado por la información que proporciona sobre el estado de los textos. Aquí nos interesa destacar lo que nos revela acerca de las imágenes. Citamos los párrafos más relevantes:

Entregados tengo a los oficiales reales para que se envíen a V. M. con el armada que al presente está para partir de aquesta Nueva España, diez y seis cuerpos de libros grandes de la historia natural desta tierra, de los cuales los dos postreros no van del todo llenos porque no quedase acá nada de lo que estaba acabado que no se llevase luego a V. M. No van tan limpios ni tan limados ó tan por orden (ni ha sido posible) que no deban esperar la última mano antes que se impriman, en especial que van mezcladas muchas

---

[52] Olmi 1992, p. 246; López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 129, n. 39. Aldrovandi también expresa su interés en crear un registro visual de todo: «Et non solo nell'Indie si dovriano osservare le piante sopradette, ma parimente ogni sorte di animali, quadrupedi, pesci, uccelli, serpenti, insetti per fare compita et perfetta l'istoria degli animalli. D'onde che si potrebbe commettere a medici et altri dotti che in quella parte d'India se ritrovano che per mezo de pescatori, uccellatori, cacciatori, si pigliasseno et li mandargli in Spagn a Sua Maestà, overo per parte di essi depingere al vivo» (Olmi 1992, pp. 41-42).

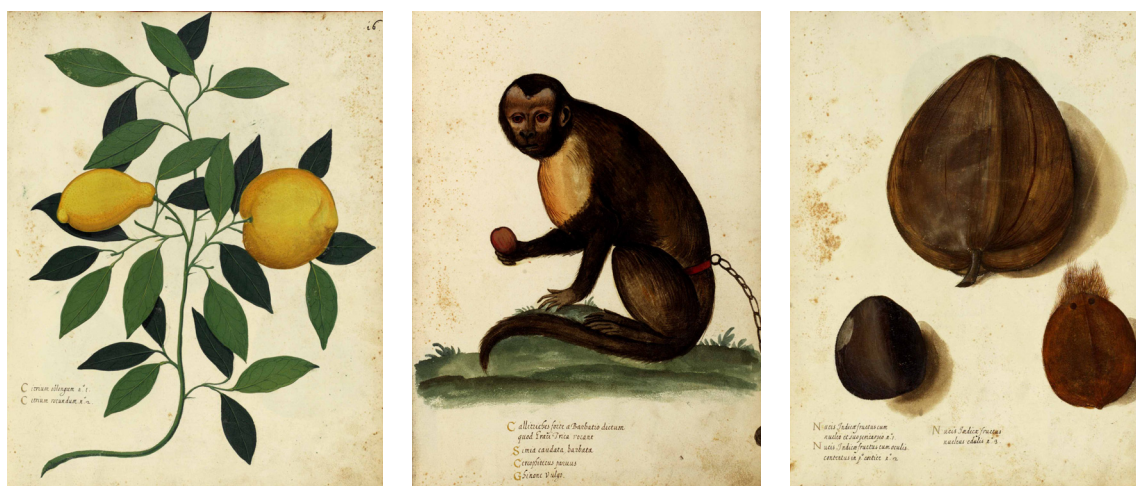
[53] Aldrovandi a Francisco I. 1 de abril de 1586. Alessandro Tosi, ed. *Ulisse Aldrovandi e La Toscana: Carteggio E Testimonianze Documentarie*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989. p. 295; traducido en López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 142.

[54] Tosi 1989, p. 295.

[55] *Ibidem*, p. 295; López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 143, nota 11.

[56] Las correspondencias las hemos detectado comparando una edición facsímil del *Códice Pomar* con los materiales disponibles en la página web dedicada a la colección de Aldrovandi ([www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/default.htm](http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/default.htm)). A falta de una observación más precisa y de primera mano, las ilustraciones del archivo aldrovandino parecen de mejor calidad que las que componen el *Códice Pomar*. Quién realizó las imágenes del Códice es un tema abierto. López Piñero ha propuesto que podría tratarse de pintores italianos pertenecientes al círculo de artistas contratados por Felipe II para trabajar en la decoración de El Escorial. En algún momento estos pintores elaborarían algunas de las imágenes que eventualmente acabaron en la colección de Aldrovandi. José María López Piñero, ed. *El "Atlas De Historia Natural" Donado Por Felipe II a Jaime Honorato Pomar*. 2 vols. Valencia: Vicent Garcia, 1990; *El Códice Pomar (ca. 1590). El interés de Felipe II por la historia natural y la expedición Hernández a América*. Valencia: Universitat de València, 1991.





Figs. 34-36. Colección Ulisse Aldrovandi. Biblioteca Universitaria de Bolonia



Figs. 37-39. Códice Pomar. s. XVI. Biblioteca de la Universidad de Valencia

figuras que se pintaban como se ofrecían, las cuales pertenecen y se han de pasar a la historia y antigüedades desta tierra, y va expresado en la pintura el tamaño del natural. Va la tabla con sus etimologías, donde hallará V. M. el número de la pintura a la mano izquierda y el de la scriptura a la derecha, fuera de que en la escriptura se hallará también el número de la pintura y en la pintura el de la escriptura. No se puso la escriptura junto con el debuxo hasta que se impriman, por no estragar la pintura con las enmiendas, que jamás se pueden excusar en la escriptura, ni va aquí planta o animal que haya en ese orbe, sacados algunos que pintaron por error y otros por no estar de los de Europa bien expresados. Algunas cosas van debuxadas dos o más veces, o por no mirarse en ello o por mejorarse la pintura o por pintarse en diversas tierras y edades, mas terná en la impresión fácil remedio. En las descripciones se toca con la brevedad que conviene la forma de la raíz, ramas, hojas, flores y simientes o fruto, la cualidad y grado della, sabor y olor y virtud, según la relación de los indios médicos, medidos con la experiencia y reglas de medicina, y la región y partes do se crían, y aún algunas veces el tiempo en que se cogen, la cantidad que se aplica y la manera de cultivarlas. Queda traslado de la escriptura y aún tres traslados más; las pinturas solamente en pequeño y por eso deseo en extremo lleve el Señor los libros que van salvos a manos de V. M.<sup>57</sup>

Hernández considera que la versión definitiva de los materiales ha de ser una combinación cuidada de texto e imagen, de descripción escrita e información visual. De algún modo, su método anticipa una eventual versión impresa de la obra. Sin embargo, como sabemos, Hernández no editó sus propios materiales, ni vio el resultado de su labor materializarse de modo alguno.

#### 4. 3 Naturaleza, imágenes, textos. «Del natural» y su representación

De todo lo señalado hasta ahora nos interesa destacar dos cuestiones. La primera tiene que ver con el tema de la representación «del natural». Como ha indicado Swan cabe preguntarse hasta qué punto el requisito de retratar «del natural» se cumplía.<sup>58</sup> La cuestión tiene muchos matices. En primer lugar, retratar «del natural» podía significar, como se desprende de las palabras de Hernández, realizar imágenes «que se pintaban como se ofrecían»: especímenes botánicos, por ejemplo, que el herbolario había recolectado en el transcurso de una jornada durante la expedición. En otros casos, «el natural» podía tratarse de un espécimen en un jardín botánico, una colección o incluso un herbario con plantas disecadas.

En ocasiones, sin embargo, muchas imágenes estaban basadas en otras imágenes. En estos casos, retratar «del natural» parece referirse al ejercicio de copiar, de una manera más o menos fidedigna, una imagen que podía, o no, haber sido realizada, a su vez, «del natural». Lo cual nos lleva a preguntarnos por el carácter transitivo de la expresión «del natural» o expresiones similares.<sup>59</sup> En el caso de Hernández, por ejemplo, hemos admitido cierta legitimidad en el uso de la expresión «del natural» con respecto a los esquicios. No obstante, como leemos en las descripciones del propio Hernández y de otros, las reelaboraciones en gran formato de estos esquicios, pintadas «a mi modo»,

[57] Francisco Hernández a Felipe II. México, 24 de marzo de 1576. Medina 1962, II, pp. 285-286.

[58] «How far the mimetic promise of images made *ad vivum* go?» Swan 1995, p. 364.

[59] Parshall 1993, Swan 1995, Dickenson 1998.

puestas «en estilo», también eran consideradas ilustraciones «del natural», precisamente por la capacidad traslativa de este calificativo.

Asegurada la copia fidedigna, «el natural» podía transferirse de una imagen a otra. El calificativo «del natural», por tanto, no era tanto una aseveración en cuanto a la imagen en sí misma y al objeto que representaba, como una forma de calificar la manera en que estaba realizada esa imagen. No importaba si el objeto representado era una flor de colores deslumbrantes o un monstruo de aspecto asombroso. El hecho de que esa imagen estuviera realizada «del natural» bajo la supervisión del naturalista la legitimaba como documento visual fiable. Esta percepción se corresponde bien con la idea ya mencionada -central para el estilo analítico desde Fuchs- de que si bien el naturalista dependía de la capacidad del artista para retratar la naturaleza, este ejercicio de imitación debía ser sometido a un control estricto. Un control de mínimos y de máximos. De mínimos, pues no todo ejercicio de imitación servía, como atestiguan las quejas de Hernández. Pero sobre todo de máximos. Tratar de imitar lo natural en todos sus detalles implicaba, necesariamente, concentrarse en lo específico, en lo particular.

Encontramos aquí una de las tensiones más interesantes a propósito de las ilustraciones científicas en este periodo. El deseo, por un lado, de obtener representaciones de la naturaleza más precisas, más «naturalistas». Y la necesidad, por otro lado, de elaborar imágenes que sirvieran para comunicar información con fines prácticos: identificar, clasificar. Es interesante cómo algunos naturalistas contemporáneos de Hernández, como Aldrovandi y, sobre todo, otros posteriores como Federico Cesi o Cassiano dal Pozzo buscaron una solución intermedia: no renunciar a la calidad de representación de las imágenes por mucho que representaran especímenes concretos. Como han mostrado Irene Baldriga o David Freedberg, estos estudiosos tenían en alta estima las posibilidades técnicas de los artistas que trabajaban a su servicio y creían en el poder de las imágenes para transmitir conocimiento. Compensaban, además, la falta de universalidad de estas imágenes individualizadas multiplicando el número de ellas.<sup>60</sup>

Esto nos lleva a un segundo punto importante: la necesidad de contar con más imágenes. Para un entorno como el de los naturalistas, que valoraba cada vez más las ilustraciones como medio informativo, el interés en obtener documentos visuales se convirtió poco a poco en imperiosa necesidad. En este sentido, el sistema de copia «del natural» permitía que en caso de que se careciera de un espécimen pudiera copiarse su imagen y así justificar que, por ser «del natural», servía. Examinando algunos ejemplos advertimos que para muchos naturalistas como Aldrovandi el hecho de que sus imágenes fuera representaciones basadas en otras imágenes no constituía problema alguno. Era importante tenerlas, y poder usarlas, hasta el punto de aceptarlas como substitutos legítimos de los especímenes mismos.

Esta aparente legitimidad de las copias permitía sortear muchas complicaciones. Una

---

[60] Prueba de esto sería la colección de imágenes acumulada por Cassiano dal Pozzo. Henrietta MacBurney, *Cassiano dal Pozzo's paper museum: drawings from the Royal Collection*. Edinburgh: National Gallery of Scotland, 1997 y Francesco Solinas, ed. *I segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*. Roma: Edizioni de Luca, 2000, además de los volúmenes dedicados a la colección de Pozzo que se están editando desde hace unos años.

atañía a los límites de la vía de difusión principal de estas imágenes: la imprenta. Era menos complicado, y sobre todo menos costoso, reutilizar una serie de grabados ya usada que contratar la elaboración de una nueva. A otro nivel, emplear las imágenes de otro autor, de otra obra, era obviamente menos caro que organizar una expedición para llegar hasta el original, el «natural», que se pretendía estudiar. Esto dio lugar a actitudes en gran medida encontradas en un entorno naturalista que se creía sofisticado, erudito, experto tanto en los textos como en la observación empírica. Así, abundan en los tratados de la época animales y plantas «persistentes», imágenes que se perpetúan a lo largo de sucesivas ediciones, descripciones actualizadas referidas a figuras anticuadas, o representaciones basadas casi exclusivamente en información textual.<sup>61</sup> Imágenes de especímenes, en resumen, cuyas características desafiaban al observador más crédulo. Encontramos, por tanto, que, pese al estilo analítico dominante y el sentido de objetividad y claridad que orienta a los naturalistas, las colecciones de imágenes eran en gran medida un compendio de representaciones «del natural» y copias de otras imágenes, muchas de ellas basadas todavía en información textual. La exigencia puesta en la elaboración de estas imágenes, en definitiva, no se reflejaba en la heterogeneidad de las imágenes puestas en circulación.

#### 4. 4 Las imágenes hernandinas en El Escorial

La historia de las imágenes hernandinas tras su llegada a El Escorial es en gran medida la historia de una tensión entre lo visible y lo invisible. Además, ¿cómo dotar de sentido a una cantidad tan ingente de información sobre una naturaleza desconocida? Y, sobre todo, ¿cómo dar a conocer estos materiales? ¿Cómo hacer un uso práctico de ellos? En primer lugar, debemos hacer referencia a los esfuerzos de Juan de Herrera por publicar la selección de textos elaborada por Nardo Antonio Recchi por orden de Felipe II. Como es sabido, el proyecto no llegó a realizarse, pero algunos aspectos de su desarrollo son importantes por lo que respecta a la divulgación posterior de las imágenes hernandinas.<sup>62</sup>

Según se desprende de la correspondencia de Herrera, la idea era preparar una edición de los textos de Recchi acompañada por cuatrocientas ilustraciones, la mayoría de ellas de tema botánico.<sup>63</sup> «Se anda buscando alguno que [...] se emplee en sacar de los libros de el doctor Francisco Hernández las plantas y animales que se han de poner el libro que ha hecho el doctor Nardo Antonio. Y con esto se buscará alguno que talle las figuras en madera porque así bastará para serviros», escribe el 24 de marzo de 1582 a Mateo

---

[61] El ejemplo del rinoceronte de Durero es, posiblemente, el caso más conocido. Ver Juan Pimentel, *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*. Madrid: Abada editores, 2010. La idea de la «bestia persistente» remite al trabajo ya clásico de William B. Ashworth Jr., «The Persistent Beast: Recurring Images in Early Zoological Illustration». En *The natural sciences and the arts*, editado por Allan Ellenius. Stockholm: Almqvist; Wiksell, 1985. pp. 46-66. Un trabajo reciente en el que se explora esta cuestión es Fabian Krämer, «The persistent image of an usual centaur. A biography of Aldrovandi's two-legged centaur woodcut». *Nuncius: annali di storia della scienza* 24, n°. 2 (2009): 313-340. Ver también los estudios de caso en Mason 2009.

[62] Sobre este tema nos hemos servido de la sección «Juan de Herrera y el intento de publicación de la selección de Recchi», en López Piñero y Pardo Tomás 1994, pp. 81-86.

[63] «Las yervas que se han de cortar son 400». Carta de Juan de Herrera a Mateo Vázquez. Madrid, 5 de mayo de 1582. Citado de López Piñero y Pardo Tomás 1994, p. 84.



Vázquez, uno de los secretarios de Felipe II.<sup>64</sup> Al parecer, las copias de las imágenes hernandinas que debían servir de base para las cuatrocientas xilografías sí se realizaron. Es más, como indican López Piñero y Pardo Tomás, no sólo se copiaron las cuatrocientas imágenes de tema botánico pensadas originariamente, sino también otras muchas. Por lo que respecta a los grabados, conocemos las pruebas de una de las xilografías talladas a partir de estas copias, pero no parece que se realizaran más.<sup>65</sup>

¿Qué sucedió con estas imágenes? Como veremos por los testimonios, todo hace suponer que la mayor parte de las copias realizadas para la publicación frustrada acabó formando parte de los materiales que Recchi se llevó consigo a Nápoles. Por otro lado, algunas de estas copias podrían haber acabado formando parte del ya mencionado *Códice Pomar*. En todo caso, nos encontramos con que las imágenes originales hernandinas quedaron en El Escorial. Las que empezaron a circular fueron las *copias* de estas imágenes. Desconocemos los detalles acerca de la autoría de estas copias, pero es posible que los responsables pertenecieran al mismo círculo que los artistas empleados al servicio de Felipe II.

¿Qué sabemos acerca de estas imágenes? ¿Cómo eran? ¿Cómo fueron recibidas en tanto que «ilustraciones científicas»? Algunos testimonios de este periodo aportan cierta información. «En Nápoles se halla en casa de un doctor un libro de plantas y animales de la India pintado a instancia del rey Felipe, con 600 figuras», deja escrito Aldrovandi en 1589.<sup>66</sup> Carolus Clusius, a su vez, en una carta dirigida a Joachim Camerarius, escrita en febrero de 1597, detalla: «[...] me dijeron unos conocidos que venían de Nápoles que habían visto un elevado número de plantas, aves y cuadrúpedos pintados con sus colores en casa de un médico del rey de España, a quien habían ido a visitar por intermedio de Giambattista Della Porta. Este médico les enseñó las pinturas brevemente y no les permitió que las mirasen con un poco más de atención, afirmando que el rey no le permitía mostrarlas ni decir sus nombres, pues tenía el propósito de publicar su descripción».<sup>67</sup> De este testimonio interesa destacar dos aspectos. Por un lado, la referencia a imágenes no solo de plantas sino también de aves y otros animales. Por otro lado, la alusión a un proyecto de publicación en ciernes y el asunto del secretismo: las imágenes se consideraban portadoras de conocimiento y su visionado debía ser controlado.

El mismo Camerarius había recibido dos años antes, esta vez por parte del boticario y coleccionista Ferrante Imperato, más información sobre Recchi y las imágenes en su posesión: «Ciertamente tenía en su armario ciertos cartapacios con pinturas sobre papel, que había conseguido de un médico español que había llegado de las Indias, donde había sido mandado por nuestro rey. Estas pinturas eran de plantas, y de algunos animales, de aquellos lugares y me las enseñó y eran verdaderamente de bellísimos colores y

---

[64] *Ibidem*, p. 82.

[65] *Ibidem*, p. 82-86. Una buena reproducción se encuentra en José María López Piñero y María Luz López Terrada, «La Botánica en el reinado de Felipe II». En *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, editado por Carmen Añón y José Luis Sancho. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 283, 285.

[66] López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 145.

[67] Clusius a Camerarius. Leiden, 20 febrero de 1597. Traducción en López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 145.

[elaboradas] de buena mano».<sup>68</sup> De nuevo se hace referencia a la variedad temática, y sobre todo, a un elemento que parecía llamar la atención de todo aquel que lograba ver estas imágenes: su color.

En definitiva, era a través de las imágenes, y no a través de los textos, como se detectaba y mostraba la novedad y riqueza de los materiales hernandinos. Las ilustraciones eran el elemento *visible*, en sentido estricto, del conocimiento contenido en estos materiales.

#### 4. 5 El proyecto editorial de los *Lincei*

Ante materiales tan novedosos, y dado el interés de Federico Cesi y el resto de los miembros fundadores de la *Accademia dei Lincei* por la observación empírica y la dimensión visual del conocimiento, no sorprende que estos estudiosos manifestaran muy pronto curiosidad por los materiales hernandinos, hasta tal punto que decidieron que la edición de los textos y las ilustraciones sería la publicación estrella de la *Accademia*.<sup>69</sup>

Las noticias sobre estos materiales habían empezado a circular por Italia, sobre todo desde Nápoles, lugar al que había regresado Recchi. Muerto éste, los materiales se encontraban en manos de su sobrino y heredero, Marco Antonio Petilio, más reticente incluso que su tío a la hora de mostrarlos. En Nápoles vivían también el célebre filósofo Giambattista Della Porta, el naturalista y coleccionista Ferrante Imperato y el experto en botánica Fabio Colonna, quienes de una manera u otra habían tenido acceso a los materiales en posesión de Recchi. Las visitas de Cesi a esta ciudad, primero en 1603 y después en 1610, sirvieron para estrechar lazos con estos individuos y dar renovada fuerza a la *Accademia*.<sup>70</sup> Fue entonces cuando se inició el proceso de adquisición de los textos y las imágenes

---

[68] Olmi 1992, pp. 247-248, nota 88; traducción en López Piñero y Pardo Tomás 1996, pp. 147-148, n. 24. La misma actitud negativa se percibe en otra carta del propio Imperato, en la que éste ofrece información a Clusius: «...un día, con mucha dificultad, lo convencí para que me enseñara las pinturas de las cosas de las Indias de las que se hablaba, es decir, de las de hierbas y animales que tenía; cuando las vi, comprobé que eran realmente cosas nuevas, pero me pareció que destacaban solamente por sus bellísimos y vivos colores ya que, por lo demás, estaban toscamente realizadas; aproximadamente eran un centenar». Carta de Imperato a Clusius, Nápoles, 7 de enero de 1598. Traducida en López Piñero y Pardo Tomás 1996, p. 149.

[69] La historia de la edición romana de los materiales hernandinos -el conocido como *Tesoro Messicano: Rerum medicarum Nouae Hispaniae thesaurus, seu plantarum animalium mineralium Mexicanorum historia*. Roma: ex typographia Vitalis Mascardi, 1651- ha sido narrada en numerosas ocasiones. Aquí nos interesa destacar las referencias a las imágenes por dos motivos. Por un lado, visitar la historia del proyecto linceano es una buena manera de poner en contexto la historia de los materiales hernandinos durante la primera mitad del siglo XVII. Por otro lado, las referencias a este proyecto nos servirán para contextualizar el contenido visual en la obra de Juan Eusebio Nieremberg. Además de los textos ya mencionados de Olmi, López Piñero, Pardo Tomás, Álvarez, Baldriga, Freedberg, Mason, ver también Sabina Brevaglieri, «Il cantiere del 'Tesoro Messicano' tra Roma e l'Europa. Pratiche di comunicazione e strategie editoriale nell'orizzonte dell'Accademia dei Lincei». En *Sul 'Tesoro Messicano' e su alcuni disegni del Museo cartaceo di Cassiano Dal Pozzo*, editado por S. Brevaglieri, L. Guerrini, y F. Solinas. Roma: Edizioni dell'Elefante, 2007, pp. 1-68 y Luigi Guerrini, «The "Accademia dei Lincei" and the New World». *Preprint Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte* 348 (2008): 1-34.

[70] Durante la segunda de las visitas, en 1610, Della Porta se convirtió en miembro de la *Accademia*. Dos años más tarde lo haría Colonna.

destinados a la proyectada edición.

En primer lugar, en 1610 Cesi logró hacerse con el material escrito, bien mediante la compra de los originales, o a través de copias autorizadas por Petilio.<sup>71</sup> Gracias a una conocida carta de Galileo, fechada en mayo de 1611, sabemos que para entonces los *Lincei* contaban también con copias de las imágenes.<sup>72</sup> Copias de copias, ya que el acceso a las imágenes en manos de Petilio siguió siendo complicado durante años.<sup>73</sup> Una vez obtenidos los materiales, el siguiente paso fue comenzar la edición de los textos, que irían acompañados de una serie de comentarios a cargo de diferentes miembros de la *Accademia*, algunos de reciente incorporación, como los alemanes Johannes Schreck -conocido como Ionannes Terrentius- y Johannes Faber, y el ya mencionado Colonna, que se uniría al proyecto más tarde. Terrentius se encargó de comentar el texto de la selección de Recchi, dedicándose sobre todo a los libros sobre plantas.<sup>74</sup> Faber se dedicó exclusivamente a comentar la selección de Recchi dedicada a los animales, y su trabajo es con diferencia mucho más elaborado y extenso que el de Terrentius, quien hacia 1615 ya había terminado sus comentarios y abandonaba la *Accademia* tras ingresar en la Compañía de Jesús.<sup>75</sup> Por otro lado, Fabio Colonna se dedicó a completar la labor de Terrentius con anotaciones más extensas y eruditas a diversos capítulos de la selección de Recchi, sobre todo los de tema botánico. Paralelamente, comenzó la labor de preparar las ilustraciones

---

[71] Freedberg 2002, p. 255. Más sobre el debate acerca de la compra o copia del manuscrito de Recchi en Guerrini 2008.

[72] Al recordar las «pinturas de 500 plantas indias» que vio, Galileo reconoce que aún en el caso de que «tales plantas se encontraran en el mundo» - y no fueran una «ficción»- poseerlas «sería frustrante y superfluo» pues no se sabría nada acerca de «su calidad, su virtud ni sus efectos». Galileo a Piero Dini, Roma 21 de mayo de 1611. Galileo Galilei, *Le opere di Galileo Galilei*. Firenze: Barbèra, 1968, XI, n. 532, pp. 105-116. Nos gustaría señalar un paralelismo, y al mismo tiempo el enorme contraste, entre la escena que describe Galileo y una situación que describe el propio Hernández en sus cartas: «Faltaba para la perfección desta obra, aliende de las experiencias qe se saben de los indios por relación y de algunas que yo he hecho y de la diligencia que por reglas medicinales se ha procurado de hacer en el conocimiento de las virtudes de las plantas, tomar muy á pechos el hacer experiencias de todo lo que se pudiere, mayormente de las purgas y medicinas más importantes, y para esto se ha dado traza que yo me mude á un hospital famoso desta ciudad y que allí se junten cada día conmigo cuatro médicos desta ciudad, que son los que en ella hay de cuenta, y que, vistas las medicinas que se hubieren de experimentar y los enfermos á quien hubieren de aplicarse, se den y vea el efecto dellas, fuera de que también se hará lo mismo en otros hospitales y por la ciudad, como hasta agora se ha hecho, y que de parecer de todos se vaya haciendo libro de sustitutos, que es en lugar de las medicinas de España poner otras de las Indias, para que se excuse gasto grande de dineros y haya medicinas sanas y buenas y no corrompidas, las cuales puedan también comunicarse á esotro orbe, aunque será necesario para esta hora que conmigo cada día se han de juntar se les haga alguna recompensa [...]» (Francisco Hernández a Felipe II. México. 1 de diciembre de 1574. Medina 1962, II, p. 282).

[73] Faber a Cesi. Roma, 1624. Giuseppe Gabrieli, ed. *Il Carteggio Linceo*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, n. 780, pp. 940-942; Freedberg 2002, p. 255. Desconocemos los detalles acerca de quién se encargó de realizar estas copias, y en qué condiciones se realizaron. Como ya viene siendo recurrente, el hecho de que fueran copias de copias no parecía disminuir ni su atractivo como imágenes llenas de fuerza, ni, esto es lo importante, su valor como documento visual.

[74] López Piñero y Pardo Tomás 1996, pp. 137-139. Sobre Terrentius, Giuseppe Gabrieli, *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1989, pp. 1011-1052. Nos interesa destacar el hecho de que comentara también más de trescientas imágenes de plantas provenientes de las copias de Recchi, cuya descripción no había seleccionado éste. Estas notas, así como las imágenes, fueron publicadas bajo el título «Aliarum Novae Hispaniae Plantarum Nardi Antonii Recchi imagines, et nomina Ioannis Terrentii Lyncei notatione» (*Tesoro Messicano*, pp. 345-455).

[75] Sobre Faber, ver especialmente Baldriga 2002.

que acompañarían a los textos en la edición impresa y obtener los permisos y licencias de publicación, tareas encomendadas a uno de los miembros fundadores de la *Accademia*, Francesco Stelluti.

La elaboración de las imágenes del *Tesoro Messicano* fue una de las preocupaciones principales del grupo de Cesi.<sup>76</sup> Se trataba, como ha quedado claro, de un material iconográfico novedoso e importante. Ahora bien, ¿cómo afrontar un proyecto tan complicado, que implicaba elaborar, clasificar y comentar cientos de grabados? A pesar de que la versión que generalmente se considera definitiva de la edición linceana, *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, no apareció hasta 1651, parece que en gran medida el diseño de la obra, al menos los aspectos relacionados con las ilustraciones, se gestó a principios de la década de 1610.<sup>77</sup> El primer resultado concreto de estos esfuerzos fue una breve publicación, *Mexicanarum Plantarum Imagines* (Roma, 1613) destinada a atraer el mecenazgo del obispo de Bamberg, quien visitó Roma en diciembre de 1612 y en enero de 1613.<sup>78</sup> Siguiendo a Baldriga, debemos valorar esta obra no tanto como un panfleto dedicado a atraer financiación sino como el testimonio de los avances de un proyecto editorial apenas iniciado. Desde el punto de vista iconográfico, en concreto, el libro es una muestra del estilo que habían adoptado los *Linnei* para sus grabados. Un estilo que se mantendría, pues muchas de las imágenes publicadas en 1613 aparecerían también en la edición definitiva de 1651.<sup>79</sup>

Como ha insistido Baldriga, uno de los motivos principales de preocupación de los *Linnei* era el número y, sobre todo, la calidad de las xilografías que iban a necesitar. Varias cartas escritas durante estos años aluden a esta preocupación. Así, por ejemplo, en una carta recibida por Faber en 1611 se califica a la futura publicación de los *Linnei* como un «tesoro», expresión que acabaría formando parte del título de la edición definitiva.<sup>80</sup> «Tesoro», por la riqueza de sus textos, pero no por sus imágenes. El autor de la carta, Marcus Welser, había visto pruebas de los primeros grabados y expresaba su descontento.<sup>81</sup> Escribiendo a Faber en 1612, Cesi lamentaba no poder hallar en Italia la calidad de los artistas de Alemania.<sup>82</sup> En, definitiva, el complejo proceso de elaboración de las imágenes supuso un retraso más a lo que de por sí era ya un proyecto complicado y lento.<sup>83</sup>

---

[76] Freedberg 2002; Baldriga 2002, pp. 237-259.

[77] Baldriga 2002, p. 248.

[78] *Ibidem*, p. 248; Gabrieli, 1989, I, 523-524.

[79] Baldriga 2002, p. 253.

[80] La expresión «tesoro» se incluyó en el título desde muy temprano. Hernández ya había aludido a sus materiales en estos términos: «se darán muestras extrañas de las obras de Dios y del thesoro que tenía escondido en estas tierras y del beneficio que se recibirá de manos de V.M.». Francisco Hernández a Felipe II. México, 12 de diciembre de 1572. Medina 1962, II, p. 275.

[81] Welser a Faber. Roma, 28 de julio de 1611. Citado en Baldriga 2002, p. 243. Las noticias que circularon acerca del *Hortus Eystettensis*, publicado en Nuremberg por Basilius Besler en el año 1613, fueron motivo de preocupación también, como se desprende de las correspondencia entre los *Linnei*.

[82] Cesi a Faber. 31 de enero de 1612. Gabrieli 1996, p.194; Baldriga 2002, pp. 247-48.

[83] En una carta a Faber fechada en 1617, Terrentius, ya de viaje fuera de Italia con destino a China, compara el avance de la edición con el paso de un perezoso. Múnaco, 9 de septiembre de 1617. Gabrieli 1996, n. 474, p. 414.



Mientras, las imágenes hernandinas originales permanecían depositadas en la biblioteca de El Escorial, sin visos de ser publicadas. Durante estos años, se tiene constancia de tres viajes de miembros de la *Accademia dei Lincei* a Madrid. El primero en viajar fue Johannes Eck, huido de Italia por las presiones del padre de Federico Cesi, quien siempre se había opuesto a los proyectos científicos de su hijo. El 2 de junio de 1603, desde Madrid, Eck comunica a Stelluti su intención de visitar la biblioteca de El Escorial y ver los materiales hernandinos, aunque, a falta de más documentos, no se puede confirmar que lograra acceder a ellos.<sup>84</sup> Unos años más tarde, en 1618, durante el transcurso del viaje que le llevaría a China, Terrentius tuvo ocasión de pasar por Madrid y acceder a los materiales en El Escorial.<sup>85</sup> Pero, sin duda, fue la visita de Cassiano dal Pozzo, estrecho colaborador, primero, y, posteriormente, miembro destacado de los *Lincei*, la que tuvo consecuencias más importantes.

Pozzo visitó El Escorial en el año 1626 durante su viaje a España como miembro del séquito del Cardenal Francesco Barberini. Alentado por sus intereses naturalistas, y por el deseo de contribuir a los proyectos editoriales de los *Lincei*, de los que estaba muy bien informado, Pozzo se aseguró de tomar buena nota de los materiales hernandinos en su diario y encargó copias de algunos de los textos. Así, a propósito de las imágenes que todavía seguían formando parte de la decoración de la antecámara, escribe en su *Diario*: «En este saloncito había ocho o diez piezas de cuadros (donde se representaban) la mayor parte de los pájaros, cuadrúpedos, reptiles, insectos o plantas más curiosas que se hayan visto en las Indias de la que está compuesta la *Historia* en dieciséis tomos de Francisco Hernando». <sup>86</sup> Posteriormente, al referirse a su visita a la biblioteca, anota:

Procuré que los primeros libros que se enseñasen fueran del famoso compendio de plantas y otras cosas de la India, que el señor príncipe Cesi me había recomendado debido al libro que sobre este tema él mismo imprime; y de esta manera se vieron entre los libros ilustrados y de comentarios sobre esto dieciséis volúmenes en folio mayor del ordinario, un poco menor del real ordinario, forrados en cuero ricamente grabado en oro, cada uno de ellos con las armas de Su Majestad. El título era *Historia Plantarum Novae Hispaniae Francisco Hernando Medico Prim.rio atque Historico authore*. En alguno de los dichos tomos se leía *et totius novi orbis medico Prim.rio ad Philippum secundum Regem Hispaniarum Et Indiarum Optima maxima*. Uno de ellos versaba sobre el siguiente asunto. Su título era *De Historiis animalium Novae Hispaniae*. Encima del libro, es decir, sobre este título se veían escritos estos números 11 L 17. Comienza esta historia con la *Historia Avium Novae Hispanias liber unus* (que) tiene 227 capítulos, sigue la *Historia Quadrupedum liber unus*, que tiene 40 capítulos, la *Historia reptilium liber unus*, de 54 capítulos, la *Historia Insectorum*, de 29 capítulos, la *Historia Aquatilium* de 40 capítulos, y en fin la *Historia Mineralium* de 36 capítulos. <sup>87</sup>

Pozzo continúa describiendo estos volúmenes con gran detalle, deteniéndose sobre todo en los aspectos pictóricos.<sup>88</sup> Interesa destacar sus comentarios acerca de algunas

---

[84] Gabrieli 1996, pp. 109-111.

[85] Carta de Terrentius a Faber. Madrid, 18 de enero de 1618. *Ibidem*, n. 486, p. 625.

[86] Cassiano dal Pozzo, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*. Editado por Alessandra Anselmi. Traducido por Ana Minguito. Madrid: Fundación Carolina, 2004, p. 212.

[87] *Ibidem*, pp. 225-226.

[88] «Cada tomo tiene un bellissimo frontispicio imitando un arco triunfal con figuras a ambos lados, todo

ilustraciones:

Entre los pájaros se vieron rarísimos especímenes y entre ellos al tucán, que tiene la cola larga cuatro o cinco dedos, y tres poco más o menos de ancho, negra, así como bajo el cuerpo en el nacimiento de ella, un poco de color anaranjado, (y que) con respecto al resto es similar a aquel que se ve en París en las estancias del rey; vimos (asimismo) el retrato de ese pajarillo del que se puede admirar también en París una colección hecha de cabezas, y de un grupo reconocí sus plumajes. Entre los insectos vi al escarabajo llamado ciervo volador que también es común en Italia, del cual había escuchado que, si bien (...) acompañado por la hembra de su especie, tenía la facultad, al restregar la parte *iccide*, de causar *tentig.ri(?)* y superar la impotencia, y que en España se utilizaba. Busqué la confirmación y supe que en India la superan bebiendo la raspadura de sus cuernos, y que era muy efectivo.<sup>89</sup>

Pozzo finaliza su descripción con comentarios llenos de admiración acerca de las ilustraciones botánicas: «Los dibujos de las plantas son muy abundantes y tan distintos entre sí en cuanto a colores y formas, tanto de hojas como de flores, que no se puede encontrar nada más curioso, y si se imprimiese esta obra será de gran provecho para la medicina».<sup>90</sup> Imágenes y texto formaban, a ojos de Pozzo, un corpus de materiales que no sólo cautivaban por su variedad y atractivo, sino que tenían, como conjunto, un evidente valor práctico. Una percepción idéntica a la de Hernández, cuyo proyecto iba finalmente a materializarse.

Sin embargo, el proceso de edición del libro de los *Lincei* fue mucho más complejo y lento de lo deseado. Parece que la mayor parte del trabajo estaba concluido antes de 1628. Ese año apareció otra publicación vinculada al proyecto linceano, el libro *Animalia Mexicana Descriptionibus*, de Johanes Faber.<sup>91</sup> Este texto estaba constituido básicamente por los comentarios a algunos capítulos zoológicos seleccionados por Recchi, sobre los que Faber había estado trabajando desde su incorporación a la *Accademia*. Destaca el contraste entre el alto número de páginas dedicadas a los comentarios y las pocas imágenes - treinta y un grabados- que contiene. Tanto el texto como las ilustraciones se incorporarían al proyecto editorial linceano, que en el mismo año de 1628 logró sacar a la imprenta una primera edición su volumen, que apenas circuló. No pudieron añadirse los textos que Cassiano dal Pozzo había obtenido en Madrid, aunque sí acabarían formando parte del volumen en ediciones posteriores.

La muerte de Federico Cesi en 1630 supuso un alto importante en un proceso que estaba prácticamente terminado. Posteriormente, el fallecimiento de Faber y de otros *Lincei*, así como la condena a Galileo –otro miembro ilustre de la *Accademia*- dejó al proyecto editorial en una situación precaria. Sólo gracias a los esfuerzos de Pozzo y Stelluti se conseguiría, casi veinte años después, culminar el proyecto. Fue durante este periodo de interrupción cuando apareció publicada la *Historia naturae* de Nieremberg.

---

ello dibujado con pluma con tan gran esmero que resulta casi increíble la precisión y belleza de los colores con las que se representa a las figuras de aquella obra». *Ibidem*, p. 226.

[89] *Ibidem*, pp. 226-227.

[90] *Ibidem*, p. 227.

[91] Roma: Apud Iacobum Mascardum, 1628.

## 4. 6 Imágenes de la naturaleza peregrina

Sorprende que en todo el *Carteggio* –la recopilación de la correspondencia de los *Lincei* editada por Giuseppe Gabrielli- no haya más que una referencia directa al libro de Nieremberg, que, de algún modo, podría considerarse una publicación rival. La referencia en cuestión es una carta enviada el 10 de octubre de 1636 por el director de la Compañía de Indias Occidentales, Johannes de Laet, a Lucas Holstenius, persona cercana a los *Lincei* en Roma.<sup>92</sup> Su propósito era conocer los avances de la edición romana y, sobre todo, obtener información acerca de su contenido visual. De Laet había publicado su obra sobre el Nuevo Mundo unos años antes -primero en holandés, en el año 1625, y después en latín, en 1633- pero estas ediciones no contaban con un material iconográfico novedoso.<sup>93</sup> Como tantos otros era consciente de la novedad y el interés de los materiales pictóricos hernandinos y por ello estaba interesado en un proyecto como el de los *Lincei*, basado precisamente en estas imágenes.

En particular, el objetivo de su carta es confirmar la noticia de que un proyecto tan esperado podría haber llegado a interrumpirse debido a la publicación de un libro similar: la *Historia naturae* de Nieremberg. Algo de lo que parece sorprenderse, pues la reciente publicación, en su opinión, no constituye un motivo para detener un proyecto editorial tan importante. ¿La razón? De nuevo, la falta de imágenes. Aparte de las ilustraciones tomadas de obras de Clusius y de otros autores, el libro de Nieremberg no aporta material visual original, alega De Laet. Encontramos aquí una de las primeras y más severas críticas a la *Historia naturae*, basada en criterios «visuales». El libro de Nieremberg, a pesar de estar basado en los materiales hernandinos originales, no podía considerarse una publicación importante porque no presentaba imágenes originales.

*Historia naturae* incluye setenta imágenes, todas ellas xilografías. Veintiséis son de animales, dieciocho de pájaros, siete sobre animales acuáticos, cuatro de reptiles y quince de plantas y árboles. No contiene ninguna imagen de insectos o de minerales, ni tampoco de seres humanos. Las referencias que hay en la literatura generalmente describen estas imágenes como un corpus unitario cuando en realidad conforman, como veremos, un conjunto no tan homogéneo, con varios tipos de ilustraciones.

El grupo más numeroso lo constituyen los grabados realizados a partir de imágenes provenientes de la obra de Clusius *Exoticorum libri decem*, publicada en 1605 en Leiden por la imprenta plantiniana.<sup>94</sup> Se trata de treinta y dos grabados que acompañan muchos pasajes en los que Nieremberg hace referencias a Clusius o cita expresamente sus textos. Debido al parecido casi exacto entre los grabados de la obra de Clusius y los de Nieremberg es probable que fueran empleados los bloques originales, ya que era una práctica habitual reutilizar este tipo de material, no sólo en ediciones posteriores de un mismo libro sino también en ediciones de libros diferentes, aunque de temática similar.<sup>95</sup> [Figs. 40-49]

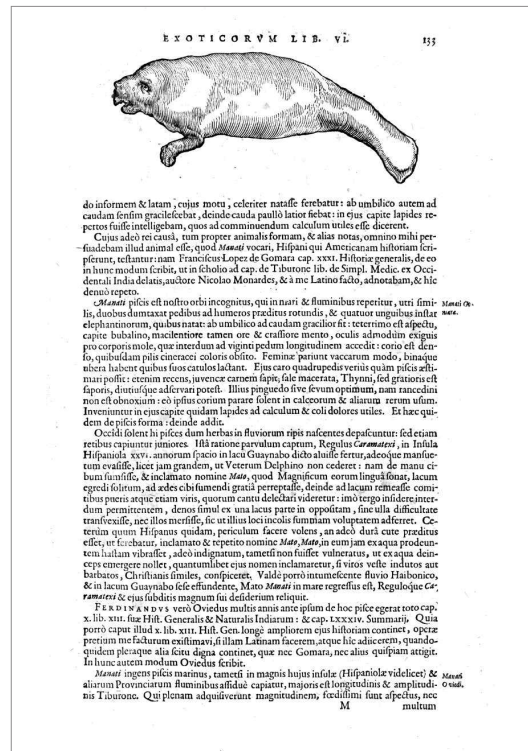
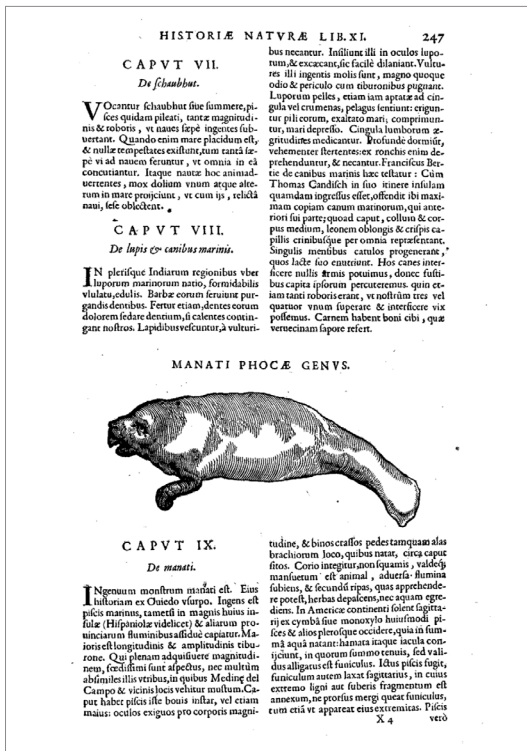
---

[92] Leiden, 10 octubre 1636. Gabrieli 1996, n. 1038, pp. 1242-1243; Freedberg pp. 286-287.

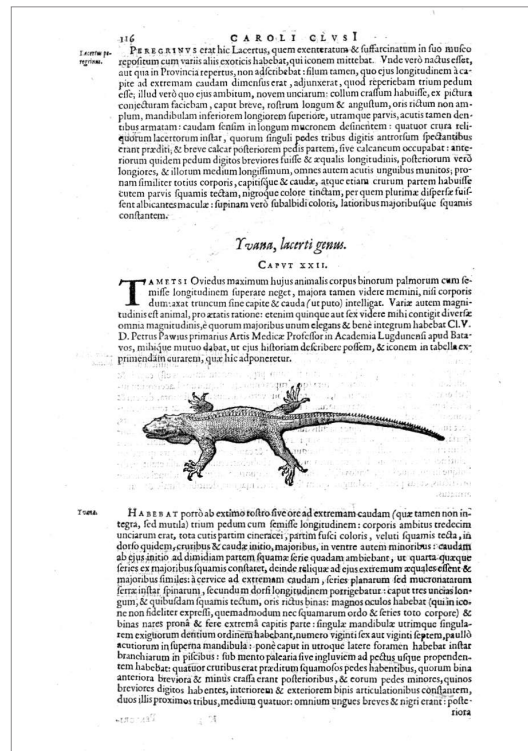
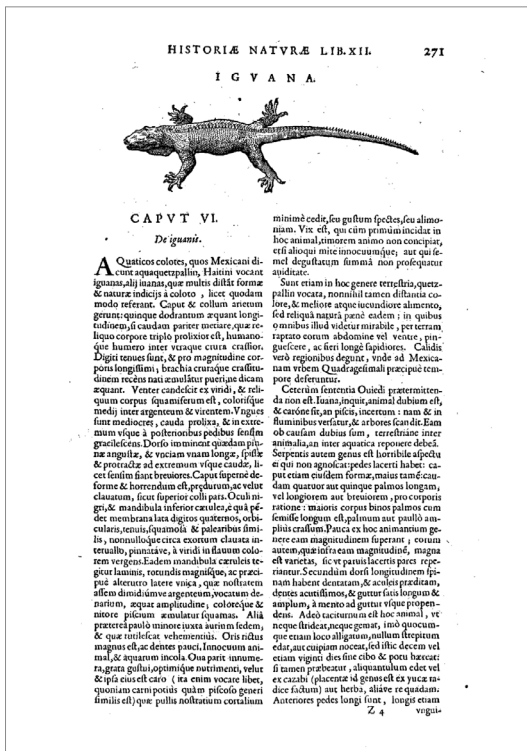
[93] Somolinos 1960, I, p. 305.

[94] Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem*. Leiden: Ex officina Plantiniana Raphelengii, 1605.

[95] Dirk Imhof describe ejemplos de esta práctica en la imprenta plantiniana -incluyendo el caso de *Historia naturae* de Nieremberg- en «The illustration of scientific works published by the Moretus». En

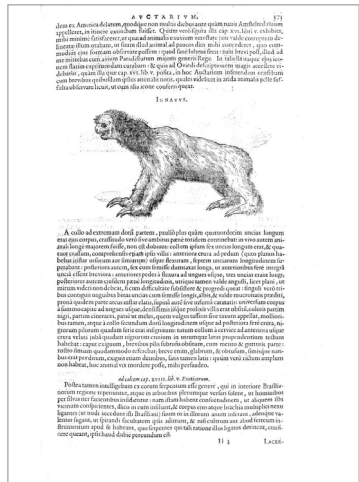


Figs. 40-41. *Manati*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605)

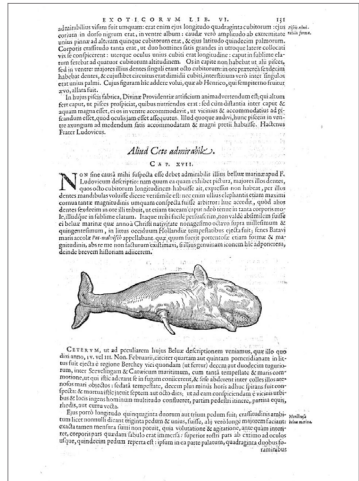
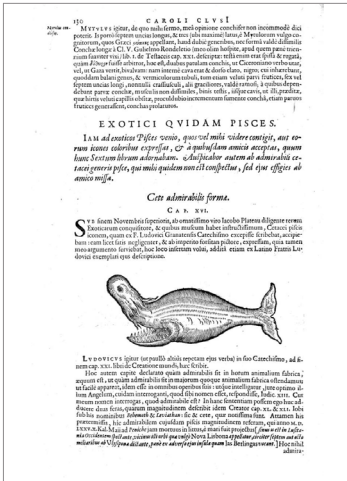


Figs. 42-43. *Iguana*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605)





Figs. 44-46. *Perezosos*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605)



Figs. 47-49. *Ballena*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605)

El segundo grupo importante de imágenes está formado por veintisiete xilografías que llevan la firma del grabador flamenco Christoffel Jegher (1596-1652/53). [Fig. 50] Diecinueve dedicadas a figuras de animales, seis dedicadas a aves y dos a reptiles. Estas imágenes se caracterizan, además, por representar a los animales en un fondo con paisaje, muy similar en la mayoría de los casos.



Fig. 50. Christoffel Jegher, *Pinum dasypus*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635)

Jegher trabajó al servicio de la imprenta Plantin-Moretus durante casi dos décadas, hasta el año 1643, dedicándose sobre todo a la elaboración de xilografías para libros de tema religioso, aunque también podemos reconocer su firma en tratados de emblemas y obras de otros géneros.<sup>96</sup> Jegher fue también un estrecho colaborador de Rubens, y como parte de su taller de grabadores está considerado como uno de los responsables de la recuperación de la xilografía durante la década de 1630, un periodo en el que otras técnicas como el grabado en cobre se habían vuelto dominantes.<sup>97</sup> [Figs. 51-52]

Mencionada de algún modo *in passim* en la literatura sobre Nieremberg y las imágenes hernandinas, la contribución de Jegher al contenido visual de *Historia naturae* es más problemática de lo que parece. Se asume generalmente que, por el hecho de firmar muchos de los grabados, Jegher fue el responsable de ejecutar *todas* las xilografías del libro de Nieremberg. Parece evidente que los grabados que incluyen su firma sí fueron obra suya.<sup>98</sup> Sin embargo, no es posible asegurar que él fuera el único responsable de realizar el

---

*The illustration of books published by the Moretuses*, editado por Dirk Imhof. Antwerpen: Plantin-Moretus Museum, 1997, pp. 53-63.

[96] Mary L. Myers, «Rubens and the Woodcuts of Christoffel Jegher». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 25, n.º. 1 (Summer 1966): 7-23; Max Rooses, *Le Musée Plantin-Moretus*. Anvers: G. Zazzarini, 1913, pp. 299-302.

[97] «The last great woodcuts to be made in the older technique of knife work»; «among the very finest of all the prints that were produced by the northern baroque», califica William M. Ivins las nueve xilografías realizadas por Jegher según los diseños de Rubens. Citado en Myers 1966, p. 7.

[98] En el archivo del Museo Plantin-Moretus quedan registros de algunos de los pagos: «Adi ditto 22 octobris [1633] ... animalia undecim fl. 77»; «Adi 15 ditto [novembris 1633] a delivre 7 figures de



Fig. 51. Christoffel Jegher (según diseño de Peter Paul Rubens), *Hércules atacando a la Envidia*. c. 1633.  
The Art Institute of Chicago

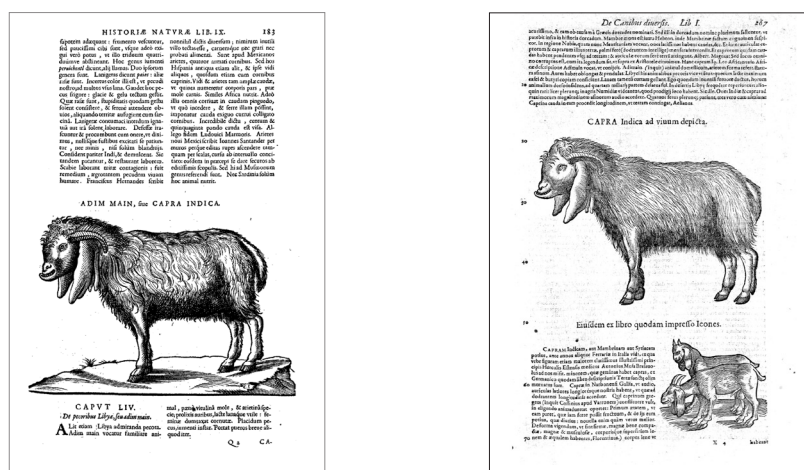




Fig. 52. Christoffel Jegher (según diseño de Peter Paul Rubens), *Sileno borracho*. c. 1635. The Art Institute of Chicago



resto de las ilustraciones. Pero incluso limitándonos a las imágenes que llevan su firma, la contribución de Jegher suscita numerosos interrogantes. ¿Hasta qué punto es original, en el sentido expresado por De Laet en su carta? El estudio de las ilustraciones revela que un gran número de sus grabados son versiones de otros grabados –casi todas procedentes de obras del naturalista suizo Conrad Gesner (1516-1565). [Figs. 53-54] Jegher copia la figura y le añade su característico fondo. La mayoría de las imágenes son prácticamente idénticas, aunque en algunos casos se aprecian ligeras variaciones. En términos de información visual, estos grabados son tan (poco) novedosos como los sacados de la obra de Clusius. Algunos son incluso menos actualizados, pues están basados en imágenes publicadas en fechas anteriores.



Figs. 53-54. Christoffel Jegher, *Capra indica*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1551)

Otros grabados a cargo de Jegher, sin embargo, sí parecen ofrecer imágenes nuevas.<sup>99</sup> [Figs. 50, 55-58] Lo cual nos lleva a otra cuestión importante: ¿En qué materiales se basó para realizar estos grabados? La respuesta generalmente aceptada, pero no justificada, es que se basó en las imágenes originales hernandinas. Esto es problemático. La posibilidad, por un lado, de que Jegher viajara a Madrid para trabajar con las imágenes originales es real, pero improbable. No se tiene constancia de su presencia en España durante la fase preparatoria de las ilustraciones. Además, el texto de Nieremberg no contiene ninguna alusión al autor de las imágenes que apunte a algún tipo de colaboración entre el jesuita y el grabador. En definitiva, carecemos de información sobre qué imágenes, copias de las originales hernandinas u otras, pudo haber utilizado Jegher para elaborar sus xilografías. Todo parece apuntar a que las imágenes verdaderamente originales que manejó fueron muy pocas, pero a falta de datos más concretos es difícil establecer el número exacto.

Un tercer grupo de imágenes lo constituyen cinco grabados de tema botánico.<sup>100</sup> Se trata

Nierembergii historia fl. 42». Imhof 1997, pp. 62-63, n. 17.

[99] Algunos ejemplos: *Tlaquatzin* (p. 156), *Pinuum dasypus* (p. 153), *Mapach* (p. 175), *Mater formicarum, sive Tzicatlinan* (p. 272), *Acaltetepon, seu Monoxilus Mucronatus* (p. 275).

[100] *Atatapalacatl* (p. 306), *Teoamatl, vitae et mortis index* (p. 308), *Ayotli* (p. 309), *Tuna, sive nopalli*

## TLAQUATZIN.



## CAPVT IV.

De animalibus manticatis,  
sive Tlaquatzinis.

**N**on minus admiranda fera, quam Indi  
vocat *tlaquatzin*. Antonius Herrera  
*tlaquatzin* dixit: recentes Hispani Scriptores  
corrupto nonnihil nomine *tlaquacum*, Car-  
danus *chiurcam*, sive *chuciam*, Stadenius  
*Seruoy*, Nomenclator *semi-vulpam*, seu *lope-*  
*copishecum*: Raphe Hamor in descriptione  
Virginis *apofumen* dixit; alij *aucham*, alij

*safapim*, alij *cerigonem* dixere, quia sic voca-  
tur species vulpeculæ apud Brasiliam & Ma-  
lucas, sed ea, de quâ exordium sermonis insti-  
tuimus, etiam in Dariene & Floridâ reperit-  
tur. Animal est parui canis formâ & magni-  
tudine, binos dodrantes longum, rostro te-  
nui, proluxo atque depili, exili capite, tenuif-  
simis mollissimisque auriculis, ac pænè trans-  
lucentibus, pilo longo & candido, sed circa  
extrema fulco aut nigro. Caudâ tereti, duos  
dodrantes longâ, & persimili colubrinæ,  
fuscâ, sed postremò candidâ, quâ mordicus  
&

Fig. 55. Christoffel Jegher, *Tlaquatzin*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635)

dix in cuiusdam rictum ruit, quasi sponte iret; item & mustela paruula alterius fauces subiuit.

ACALTETEPON, seu MONOXILVS MUCRONATVS.

## CAPVT XVIII.

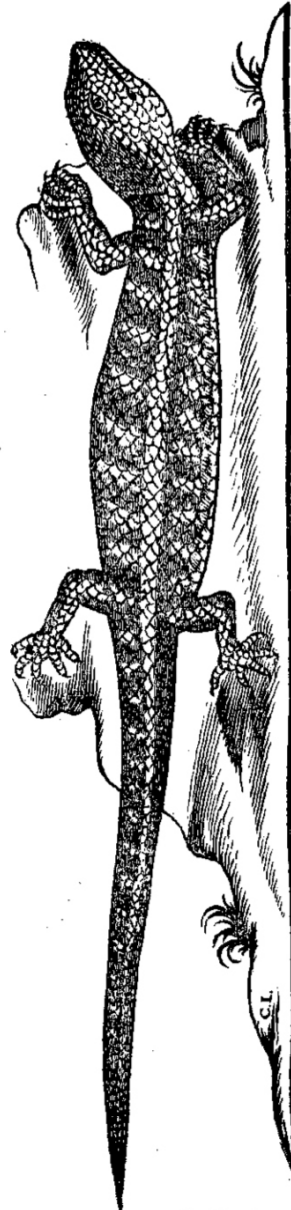
*De bitin serpente.*

**I**Ncola montanorum locorum bitin est, aspectu serpens terrifico, nigris punctis, rubris ac candidis, vitulino capite, amplâ fronte ad vsque oculos, qui nigri sunt lucidique, sed virenti circumdati iride, rictu oris magno, munito multis & acutis dentibus, caninis quaternis, digitum prolixis, sese mutuo inuicem excipientibus, quatuor vlnarum longitudine & crassitudine hominis. Conscendit arbores, vnde se vibrat appensus caudâ. Rapit boues & apros, & alia huius generis animalia, deuorans ea quandoque integra, ex hoc venatu viuens. Amat insulam Cubu, visusque est in insulâ Lutay à militibus Hispanis, cum vellent naues exonerare.

## CAPVT XIX.

*De lacertis Indiciis.*

**C**Onuenere Mexicani, inquit Franciscus Hernandus, laceptarum innocentium vulgariumque differentias omnes, quasque feruentium regionum incolæ ouetzpallin vocant, recoixin nuncupare, venenatas verò, quæ in sepas, Chalcidicas, sepedonêve quadrupes referri possent, aut citra venenum aliquantò vulgaribus maiores, nempe laceratarum genera, quæ multa apud ipsos nascuntur, acaltetepon. Venenatarum tria adhuc apud nouos Hispanos offendi genera, morsus noxii, sed minimè (si rempestiuè occurratur ei) lethalis: quarum duæ priores magnitudine, formâ & colore conueniunt, sed picturarum distinguuntur varietate. Altera namque luteis tantum ornatur sphaerulis, in fuscum candidumque inclinâtibus colorem; altera verò candidis lineis in rectitudinem procedentibus luteisque, & secundum transuersum fuscis & pallescentibus è candido. Postremû genus peculiari nomine tetzauhcoatl, quod raro occurrit, nuncupatum, ac prorsus à tetzauhcoatl serpente diuersum, paruulo ac pæne nullo, sed lethifero (vt ferunt) morsu. Omnium est minimum, fusci coloris in fuluum inclinantis, sed caudâ magnâ ex parte cyaneâ. Est & quartum genus, ita vocatum, non quòd venenatum sit (est enim innoxij morsus) sed quòd venenatis maiusculâ corporis mole videatur respondere, cum cetera vulgaribus lacertis prorsus sine similia.



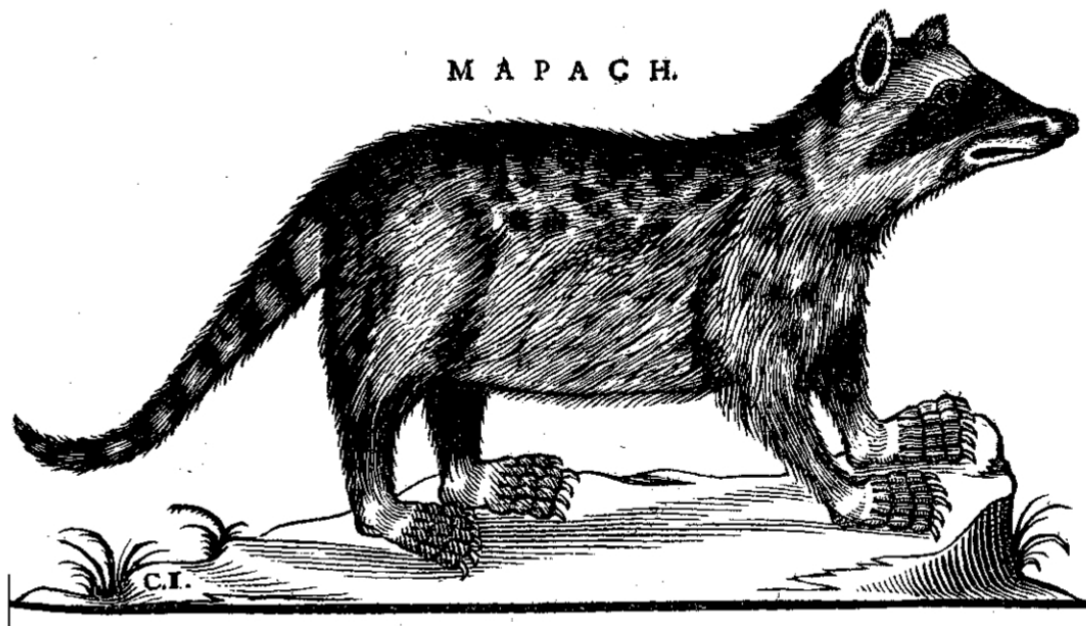
## CAPVT XX.

*De monoxilo mucronato.*

**C**eterum aspectus potiùs quàm virus horrendum fecit acaltetepon, seu monoxilum mucronatû. Alij temacuicahuya dicunt,

Fig. 56. Christoffel Jegher, *Acaltetepon, seu Monoxilus Mucronatus*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635)





Figs. 57-58. Christoffel Jegher, *Mapach y Tlaquatzin*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635)



de las imágenes que en 1954 Somolinos identificó como procedentes de la expedición hernandina, tres de ellas «portadoras de rasgos iconográficos amerindios».<sup>101</sup> [Figs. 59-61] Estas tres xilografías constituyen una de las paradojas visuales más interesantes de *Historia naturae*. Como ya indicó Somolinos, los rasgos amerindios se reconocen por el uso de los glifos o símbolos que representan el elemento agua o el elemento tierra. Se trata ciertamente de grabados que parecen estar basados en originales de factura amerindia. ¿Los originales hernandinos, quizás? ¿Alguna copia de las ilustraciones de El Escorial? ¿O se trataría de algunos de los «esquicios» o borradores «en pequeño»? Su factura es más tosca que otras xilografías de *Historia naturae*, y no llevan la firma de Jegher, por lo que la atribución a este grabador no es segura. En todo caso, nos encontramos ante un conjunto de imágenes que desafiaba claramente las convenciones visuales europeas, aunque esta visualización alternativa apenas aportara información adicional para quienes no supieran interpretar los símbolos.

Finalmente, un cuarto grupo de imágenes lo constituyen seis xilografías que no llevan firma alguna, y que parecen copiadas, con mayor o menor exactitud, de otros grabados. Dos de ellas representan dos ejemplares del ave del paraíso.<sup>102</sup> [Figs. 62-63] La primera es una versión ligeramente modificada del grabado publicado por Gesner en el tercer volumen de su historia de los animales –dedicado a las aves– del año 1555.<sup>103</sup> Y la segunda xilografía es una versión muy parecida a la primera de las cinco imágenes del ave aportadas por Aldrovandi en su *Ornithologiae* de 1599.<sup>104</sup> En el siguiente capítulo describiremos estos dos grabados con más detalle.

La tercera xilografía sin firma representa al pez «reverso» o «gaicanus», y proviene de un grabado del volumen cuarto de la historia de los animales de Gesner, del año 1558.<sup>105</sup> [Figs. 64-65] La historia de este pez, asociado con la rémora así como con la pesca con nutria y cormorán, es rica en confusos relatos y testimonios, de los que Nieremberg se hace eco en su texto, citando a autores como Mártir de Anglería, Fernández de Oviedo, Francisco Hernández y Cristóbal Colón.<sup>106</sup> También del volumen cuarto de la obra de

---

*saxis innascens* (p. 310) y *Capolin* (p. 344).

[101] Germán Somolinos d'Ardois, «Sobre la iconografía botánica original de las obras de Hernández y su sustitución en las ediciones europeas». *Revista de la Sociedad Mexicana de Historia Natural* XV, n.º. 1 (1954): 73-86.

[102] *HN*, pp. 210, 211.

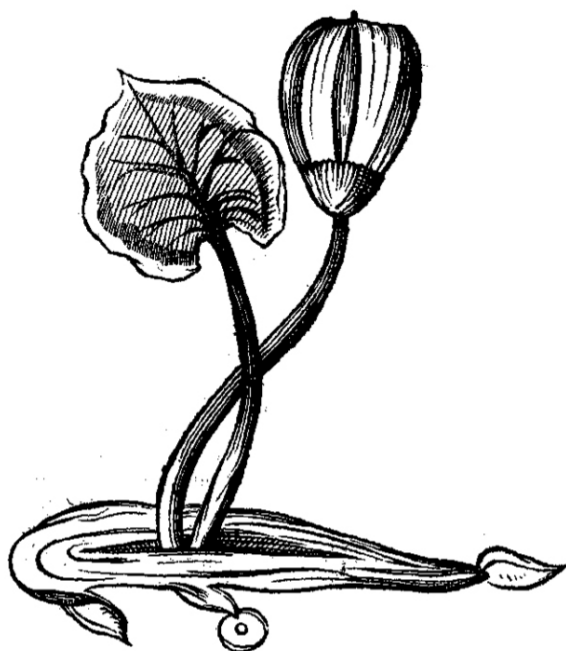
[103] Conrad Gesner, *Historiae animalium liber III qui est de auum natura*. Tiguri: apud Christoph. Froschouerum, 1555, p. 612.

[104] *Ornithologiae, hoc est de avibus historia libri XII*. Bononiae, Franciscum de Franciscis, 1599, p. 810.

[105] *HN*, p. 250. Conrad Gesner, *Historiae animalium liber IIII qui est de piscium & aquatiliu animantium natura*. Tiguri: apud Christoph Froschouerum, 1558, p. 483. En el grabado de *Historia naturae* el pez tiene más forma de anzuelo.

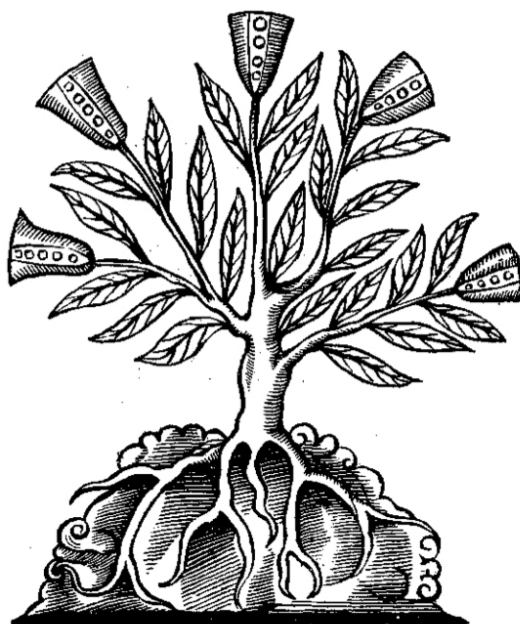
[106] Sobre estas historias, Leo Wiener, «Once More the Sucking-Fish». *The American Naturalist* 55, n.º. 637 (1921): 165-174, y de E. W. Gudger: «On the Use of the Sucking-Fish for Catching Fish and Turtles: Studies in Echeneis or Remora, II». *The American Naturalist* 53, n.º. 628 (1919): 446-467; «On the Use of the Sucking-Fish for Catching Fish and Turtles: Studies in Echeneis or Remora, III». *The American Naturalist* 53, n.º. 629 (1919): 515-525; «Some Old Time Figures of the Shipholder, Echeneis or Remora, Holding the Ship». *Isis* 13, n.º. 2 (1930): 340-352.

ATATAPALACATL.

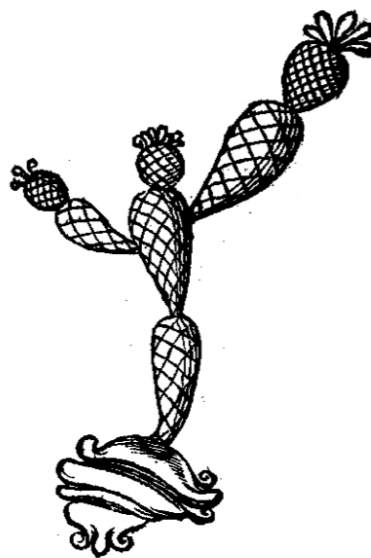


CA.

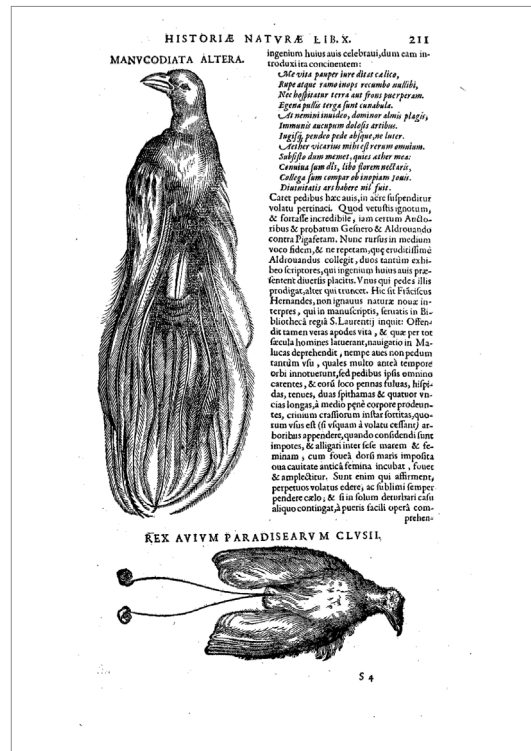
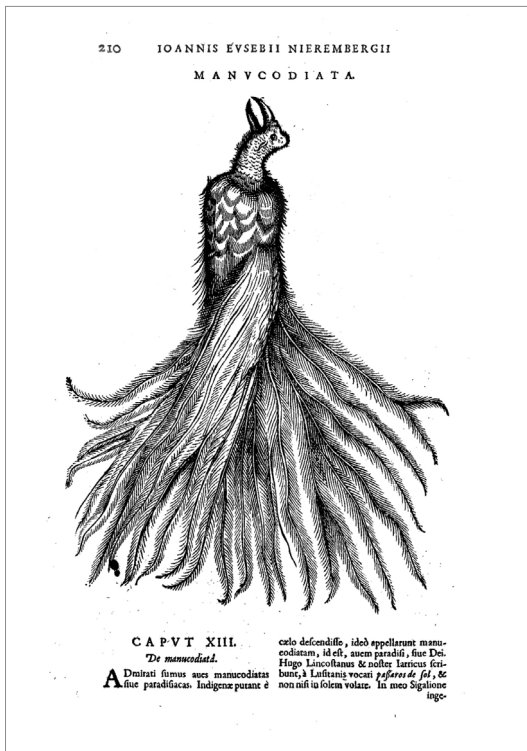
TEOAMATL, VITÆ ET MORTIS INDEX.



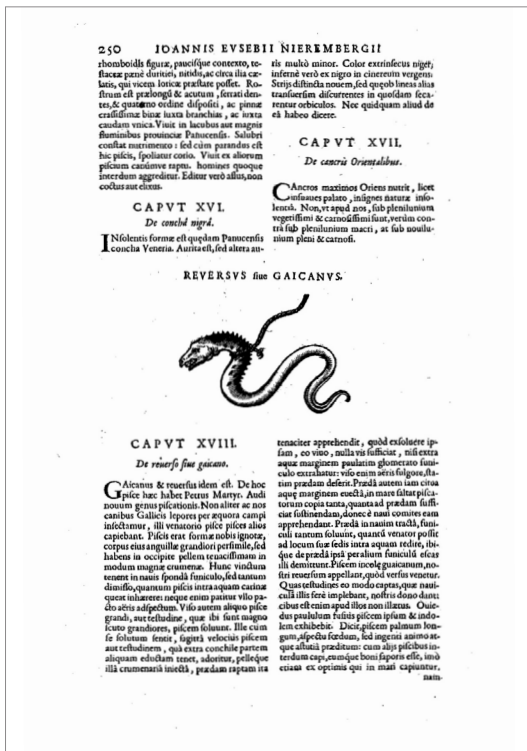
TVNA, SIVE NOPALLI  
SAXIS INNASCENS.



Figs. 59-61. *Atatapalacatl*, *Teoamatl*, *vitæ et mortis index* y *Tuna*, *sive nopalli saxis innascens*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturæ* (1635)



Figs. 62-63. *Aves del paraíso*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635)



Figs. 64-65. *Reversus sive gaicanus*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1558)

Gesner proviene la cuarta imagen sin firma, dedicada al «mors piscis», el pez morsa.<sup>107</sup> [Figs. 66-67] Al referirse a esta imagen y al texto que la acompaña, Brian Ogilvie ha asociado la descripción de Nieremberg con el trabajo del erudito polaco Maciej z Miechowa y ha sugerido que el grabado pudo estar basado en una piel disecada.<sup>108</sup> Nieremberg, efectivamente, cita a Miechowa en su texto, pero su descripción parece estar basada en la versión que hace Gesner del relato del polaco.<sup>109</sup> Asimismo, la imagen no está basada en un espécimen disecado, sino en el grabado publicado por Gesner, del que también se sirvió Ferrante Imperato en la ilustración del catálogo de su colección naturalista.<sup>110</sup>

La quinta imagen sin firma es la de la «señora de las serpientes» o «teuhtlacauhqui», con la que comienza el libro XII de *Historia naturae*.<sup>111</sup> [Fig. 68] Es un grabado muy similar al que figura en el *Tesoro Messicano*<sup>112</sup>, lo cual apunta hacia una posible correspondencia iconográfica entre las imágenes de la edición romana y el libro de Nieremberg.<sup>113</sup> [Fig. 69] Lo cierto es que gran parte del material gráfico de la edición linceana estaba preparado, incluso impreso, en el año 1628. El grabador al servicio de Balthasar Moretus pudo, por tanto, basar sus diseños en imágenes encargadas por los *Lincei*, cuya circulación en Amberes –y en el entorno del impresor, en particular– no es improbable, habida cuenta, por ejemplo, de la gran amistad entre Rubens y Faber.<sup>114</sup>

Por último, la sexta imagen es el grabado de la flor de la pasión ya mencionado, sobre el que volveremos más adelante en el capítulo.

#### 4. 7 *Historia naturae*: un palacio con las paredes vacías

Las ilustraciones de *Historia naturae* conforman un conjunto bastante heterogéneo e inusual, del que nos gustaría destacar algunos aspectos. En primer lugar debemos aludir al número, a la cantidad de imágenes. Son muy pocas xilografías. Recordemos que las imágenes provenientes de la expedición de Hernández superaban los dos millares de ilustraciones botánicas, y eran cientos las dedicadas a animales, aves, peces o reptiles. El libro de Nieremberg, en cambio, sólo contiene setenta grabados.<sup>115</sup> En comparación con

---

[107] *HN*, p. 257; Gesner 1558, p. 1265.

[108] Ogilvie 2006, pp. 238-243.

[109] Gesner 1558, p. 250.

[110] Ogilvie 2006, p. 241.

[111] *HN*, p. 268.

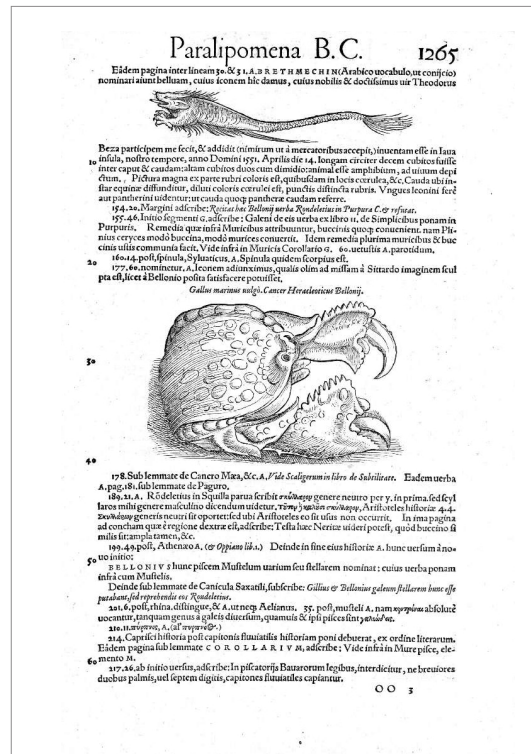
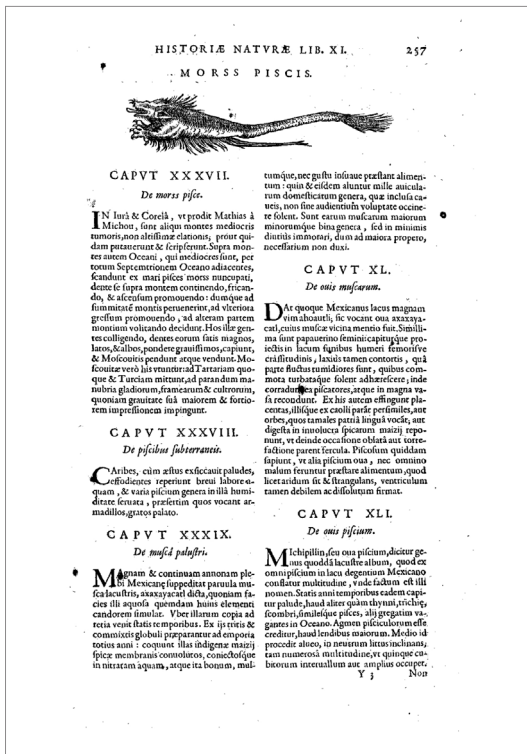
[112] *Tesoro Messicano*, p. 329.

[113] Pensemos, por ejemplo, en dos grabados de *Historia naturae* firmados por Jegher: el correspondiente al *hoitztlacuatzin* (*HN*, p. 154; *Tesoro Messicano*, p. 322) y el referido al *zainus* o *coyameatl* (*HN*, p. 170; *Tesoro Messicano*, p. 637).

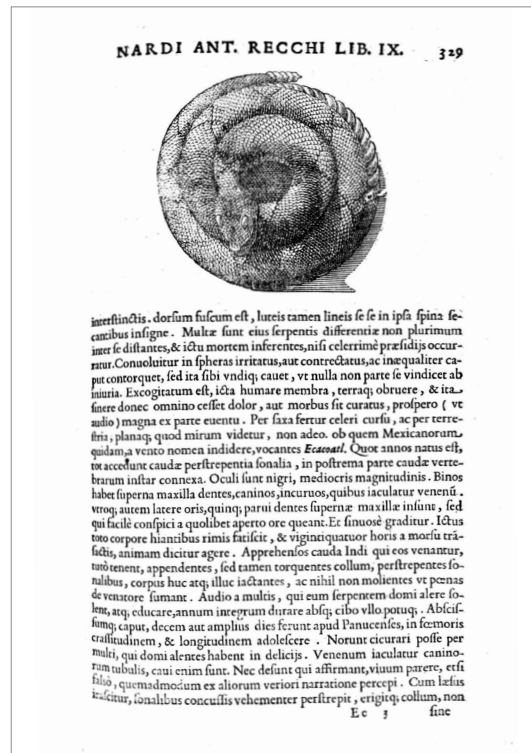
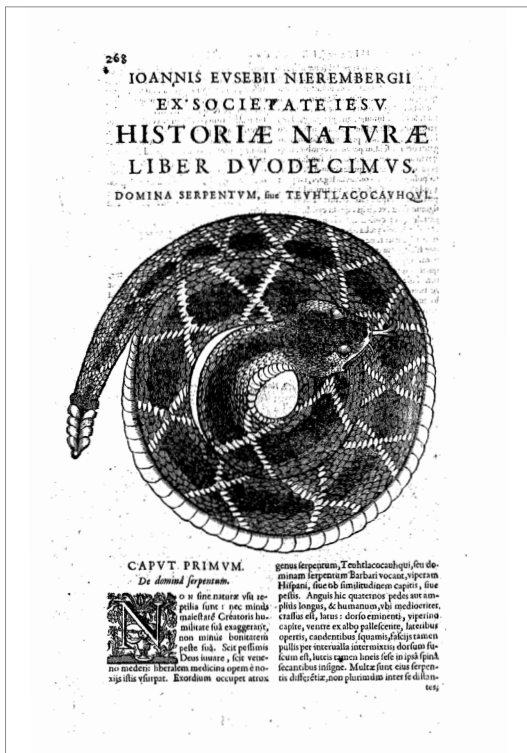
[114] Agradecemos a Peter Mason la sugerencia de pensar en la relación Rubens-Faber como un vehículo para la distribución de imágenes hernandinas en Amberes.

[115] Un dato para explicar, en parte, la ausencia de ilustraciones es el hecho de que durante los años en que se estaba preparando la edición del libro de Nieremberg Balthasar Moretus había negociado con el impresor inglés Richard Whitaker el préstamo de las casi tres mil xilografías de tema botánico de la imprenta plantiniana de Amberes, que acabarían siendo empleadas para ilustrar la segunda edición del *Herball* de John Gerard. Ver Imhof 1997, p. 60.





Figs. 66-67. *Mors piscis*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1558)



Figs. 68-69. *Teuhtlacocauhqui*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1558)

el *Tesoro Messicano*, por ejemplo, la diferencia es notable.<sup>116</sup>

En segundo lugar, la originalidad. Como ya percibió Johannes de Laet, la mayor parte del contenido visual de *Historia naturae* está basado en imágenes anteriores. No encontramos apenas nada de la extraordinaria novedad que caracterizaba a las ilustraciones originales hernandinas y que tanta admiración despertó entre todos aquellos que tuvieron acceso a ellas o a sus copias. Es cierto que la obra de Nieremberg incluye algunos grabados que, por primera vez, muestran imágenes de especímenes desconocidos. También hay que reconocer el valor recopilatorio que tiene reunir en un mismo volumen grabados dispersos en obras diferentes. Sin embargo, en comparación con el proyecto editorial linceano y, con el ingente material visual depositado en El Escorial, las novedades son más bien una excepción.

En tercer lugar, debemos hacer referencia a la calidad de las ilustraciones. Las imágenes de *Historia naturae* son xilografías y, como muy pronto resultó claro para los *Lincei*, este método no sólo era lento y costoso, sino que exigía además un alto nivel técnico. La opción por un grabador de renombre como Jegher parece, en principio, indicar que la intención con esta nueva publicación era proporcionar imágenes de gran calidad. Sin embargo, la mayoría de los grabados que firma Jegher no parecen reflejar su estatus como grabador de prestigio.<sup>117</sup> Por otro lado, buena parte del resto de xilografías son reciclados de las imágenes de Clusius.

Otro aspecto a destacar es la lógica de selección de las imágenes. Parece que hay un criterio claro de optar por ilustraciones de autores cuyo texto se cita en el capítulo en cuestión; Clusius, en particular. Ahora bien, ¿por qué representar ciertos especímenes y no otros? ¿Cómo explicar el hecho de que de algunos elementos naturales haya varias imágenes y de otros, la gran mayoría, ninguna? En este sentido debemos precisar que el texto de Nieremberg -no así las citas de otros autores que contiene- no hace referencia alguna a las imágenes. Todo parece indicar que el texto fue redactado primero y las imágenes fueron añadidas más adelante, siguiendo, probablemente, criterios del impresor. Puede que junto al manuscrito se enviara alguna instrucción expresa a propósito de los criterios de selección. Incluso puede que se enviaran imágenes que sirvieran de modelo para el grabador. Pero en lo que respecta a la relación entre palabra e imagen no parece haber conexión alguna a lo largo de todo el libro. Lo cual pone en entredicho la vinculación de Nieremberg con estas imágenes tantas veces asociadas a su nombre.

El conjunto de imágenes de *Historia naturae*, en definitiva, podría caracterizarse como un proyecto iconográfico bastante deslucido, pobre y, en gran medida, fallido. A la falta de recursos en un momento de profunda crisis económica debemos sumar la premura por sacar a la luz estos materiales antes de la edición romana y, sobre todo, el tipo de dificultades al que se enfrentaron los propios *Lincei* durante la preparación su volumen.

---

[116] La edición lincea, como hemos visto, sí dedicó una especial atención a las imágenes y son cientos los grabados de motivos botánicos puesto que las descripciones de plantas constituían el grueso de la selección de Recchi. Si comparamos, sin embargo, el número de imágenes dedicadas a la fauna del Nuevo Mundo observamos que apenas hay diferencia entre las dos publicaciones.

[117] Se plantea aquí la cuestión de cómo equiparar la labor de Jegher en tanto que colaborador de Rubens y su trabajo como grabador en el contexto editorial.

La diferencia es que, a pesar del retraso considerable, el proyecto editorial linceano logró terminarse con relativo éxito, mientras que en el caso de *Historia naturae* el texto fue publicado antes, pero a expensas de un aparato visual que quedó relegado a un segundo plano.<sup>118</sup>

Es un resultado muy revelador, que apunta, en el fondo, a una cuestión de apreciación. Por un lado, cómo se valoraba en este periodo, dependiendo del contexto, la cultura visual de factura y temática naturalista, y, a un nivel más amplio, cuáles eran los usos -epistemológicos, políticos, decorativos, etc.- que se daba a este material visual. Y, por otro lado, cuál era el estatus otorgado a los tratados «científicos» en general, y a sus imágenes en particular.<sup>119</sup> *Historia naturae* vio la luz en un periodo en el que la corte madrileña se estaba convirtiendo en uno de los escenarios más importantes del denominado «triunfo de la pintura». Es a lo largo de esta década, por citar el caso más significativo, cuando se proyecta y completa la construcción del Palacio del Buen Retiro y se procede a encargar el material artístico necesario para su decoración. A diferente escala, la obra de Nieremberg guardaría ciertos parecidos con este gran proyecto arquitectónico y artístico. Dedicado al todopoderoso Conde-Duque de Olivares, el libro llevaba el sello de una institución -los Reales Estudios- fundada por expreso deseo de Felipe IV y hacía uso de unos materiales pertenecientes a la colección real desde los tiempos de su abuelo, Felipe II. *Historia naturae* representaría, por tanto, la culminación exitosa de un proyecto científico regio que se había iniciado muchos años antes, con la expedición de Francisco Hernández al Nuevo Mundo. Con su edición de los textos hernandinos Nieremberg daba pues por cumplida esta tarea tanto tiempo inacabada. El resultado, sin embargo, no puede decirse que constituyera un «triunfo» de lo visual. Todo lo contrario: de las miles de ilustraciones conservadas en El Escorial apenas se publicaron unas pocas decenas. La construcción intelectual de Nieremberg, en definitiva, había sido admirable, pero su libro era un palacio con las paredes vacías.

#### **4. 8 «Puntual», «acomodada» imitación. La representación de la naturaleza en el arte**

Las dificultades para sacar a la luz un corpus de ilustraciones naturalistas tan extraordinario como los materiales hernandinos contrastan con la vertiginosa conversión de la corte en uno de los espacios para el coleccionismo de pintura más importantes de Europa. En particular, resulta paradójico que la aparente condena a la invisibilidad de un material visual tan relevante coincidiera con una inversión en arte, tanto a nivel de mecenazgo real como de gustos particulares, tan desmesurada. Un gesto lo resumirá bien: el desmantelamiento del *collage* naturalista de la Sala del Mediodía como parte de la reforma de la decoración

---

[118] Una hipótesis es que, a sabiendas de la existencia del proyecto editorial linceano, se renunciara desde el principio a una edición profusamente ilustrada del texto de Nieremberg.

[119] Otro caso significativo, en este sentido, sería el del botánico aragonés Bernardo de Cienfuegos (1580-1640), cuya *Historia de las plantas* -siete volúmenes en folio ilustrados con cientos de imágenes, la mayoría a color, copiadas de otros tratados de botánica- quedó inconclusa e inédita. Sobre este corpus singular de ilustraciones, apenas estudiado desde la perspectiva de la cultura visual de la ciencia moderna española, ver E. Capanna, R. Morales Valverde y P. M. Sánchez Moreno, «Bernardo de Cienfuegos and his contribution to botany in the 17th century». *Asclepio* 46, nº. 1 (1994): 37-123.

pictórica de El Escorial promovida por Felipe IV a mediados de la década de 1650.<sup>120</sup> Pinturas en lugar de esquicios, figuras ilustres en lugar de «vívoras, lagartos, caymanes, escorzones, sapos y otras mil savandijas».<sup>121</sup> La física desplazada por la metafísica, en definitiva.<sup>122</sup>

Parte de la explicación radicaría, como señalábamos antes, en una cuestión de apreciación: dentro del amplio conjunto de la cultura visual moderna, no todas las imágenes despertaban el mismo interés ni tenían asignado el mismo valor. En este sentido, resulta fundamental preguntarse por el lugar que ocupaban las imágenes de motivos naturalistas dentro de la estructura jerárquica de lo visual, haciendo referencia, en concreto, al ámbito de la pintura y, más en particular, a un tema central para este tipo de representaciones: la imitación de la naturaleza. Una de las razones por las que los estudiosos del mundo natural como Aldrovandi valoraban las imágenes era su capacidad para acercar, traer ante el observador, las cosas mismas. Mucho más que las palabras que conformaban la descripción de un espécimen particular, las ilustraciones lograban representar el objeto de estudio, casi hasta el punto de reemplazarlo. En todo este proceso de representación el anclaje con lo real lo proporcionaba, por un lado, el poder realizar la imagen «del natural», pero también era fundamental la pericia técnica, la capacidad del artista para copiar de este natural -para imitarlo. Qué significaba imitar en este contexto no está del todo claro, como ya hemos visto. El artista debía lograr que su imagen se acercara lo mejor posible al objeto representado. Pero había limitaciones: el naturalista debía asegurarse de que la imagen ejerciera su función transmisora de conocimiento. Se trataba por tanto de una imitación controlada, selectiva, limitada.

Qué constituye y cómo se valora la imitación de la naturaleza en el terreno de lo artístico durante este mismo periodo es una cuestión igualmente compleja. Pero adentrarnos en ella nos ayudará a comprender mejor qué es eso que el arte de esta época desarrolla y es aprovechado por los naturalistas, pero que al mismo tiempo debe ser controlado, supervisado. Para ello nos vamos a fijar en el género de la pintura de naturalezas muertas, caracterizado precisamente por retratar, entre otros temas, motivos naturales con sumo detalle y realismo. Comenzaremos haciendo referencia a los dos tratados sobre pintura escritos en castellano más importantes de este periodo: *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, publicado en 1633 y *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, publicado póstumamente en 1649, pero finalizado en 1638.<sup>123</sup>

---

[120] El proyecto se inició en el año 1656, bajo la dirección de Velázquez, y terminó hacia 1677, una vez muerto Felipe IV. Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como museo*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2002.

[121] Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid: Imprenta Real, 1657, 82v. Las diferencias entre la edición de 1567 y la de 1567 dan cuenta de los cambios en la Sala del Mediodía.

[122] Fernando Rodríguez de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. El diario de Cassiano dal Pozzo ya retrata de alguna forma los inicios de esta bifurcación entre una España depositaria de un legado naturalista y una España, siguiendo a Rodríguez de la Flor, «metafísica».

[123] Nos hemos servido de las siguientes ediciones: Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Editado por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979 y Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*. Editado por Bonaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1990.



Al comienzo del «Diálogo Tercero», Carducho presenta una definición de la pintura que recoge la idea del vínculo, por imitación, entre la obra del artista y la realidad representada. Dice así: «la Pintura es quien artificiosamente imita a la Naturaleza, porque mediante su ingenioso artificio, vemos, y entendemos todo lo que con la misma verdad nos enseña y demuestra la propia Naturaleza, de formas, cuerpos, afectos y casos».<sup>124</sup> Es una definición basada, como muchas otras secciones del libro, en ideas de los tratadistas italianos Federico Zuccaro y Giovanni Paolo Lomazzo, autores que le sirven de inspiración y de los que traduce y copia numerosos textos.<sup>125</sup> A esta definición añade una segunda -«la Pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, segun se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y colores»- en la que se insiste en la visualidad como característica de todo lo susceptible de ser pintado, así como en la bidimensionalidad de la propia pintura.<sup>126</sup>

Imitación y artificiosidad, semejanza y retrato. Como ha señalado Francisco Calvo Serraller, tras las ideas de Carducho late, entre otras, la distinción propuesta por Vincenzo Danti entre «ritrarre» e «imitare», esto es, copiar una cosa tal y como la vemos, o copiarla en un sentido idealizado, como debería ser.<sup>127</sup> Una distinción que hace referencia a su vez a la idea de que el arte sirve para perfeccionar, incluso corregir, una naturaleza que en esencia es perfecta, pero que parece defectuosa, puesto que la conocemos únicamente a través de sus accidentes.<sup>128</sup> Son cuestiones que forman parte del amplio debate que existe en torno al desarrollo de la idea renacentista del arte a finales del siglo XVI y sus manifestaciones posteriores en el manierismo y el barroco. Aquí queremos centrarnos en un aspecto muy concreto de esta compleja cuestión: el arte como imitación entendida en el sentido de «mera copia», ampliamente discutida a lo largo del libro de Carducho, sobre todo en referencia a la temática, polémica, del auge de la pintura naturalista a principios del siglo XVII.

En un momento del «Diálogo Cuarto», el discípulo plantea al maestro cuál es su parecer sobre un tipo particular de pintura, la que se hace «teniendo delante la cosa»: «no diste lugar a un genero de Pintura tan viva, tan natural, que admira y espanta a todos, que es la que hazen teniendo delante la cosa que han de imitar, como quando se retrata algun personage vivo sin otra circunstancia».<sup>129</sup> Con su respuesta Carducho se muestra crítico con la pintura que es mera imitación del natural. Como partidario de la escuela florentina, del pintor dibujante, teórico, Carducho no se contenta con una pintura que se limite a reproducir todos los detalles, incluidos los defectos, de un objeto, de una escena, sin preocuparse por armonizar los componentes e idealizar el conjunto. «¿Como puede pretender ningun Pintor, acertar a hazer obras heroicas con solo imitar el natural bruto, y lleno de imperfecciones, sin saber las demas cosas que se representan a nuestra vista, y la

---

[124] Carducho 1979, p. 150.

[125] Ver nota 433 en *ibidem*, p. 151.

[126] *Ibidem*, p. 152.

[127] *Ibidem*, p. 190 n. 529. Ver también Swan 1995, p. 355.

[128] *Ibidem*, pp. 164-165. Precisa Calvo Serraller que el trasfondo de la cuestión, que proviene de Zuccaro, se remonta, como ya señaló Panofsky, a la oposición entre arte y naturaleza ya planteada en la Antigüedad.

[129] *Ibidem*, p. 180.

razon dellas?»<sup>130</sup> Carducho no sólo tiene muy presente la importancia del decoro así como la responsabilidad del artista a la hora representar el tema de sus obras de forma adecuada, conveniente.<sup>131</sup> Aboga por una pintura docta, entendida, fundamentada intelectualmente. Con todo, reconoce la importancia de trabajar del natural, valora la «buena práctica» de la pintura colorista e incluso sugiere un modelo de colaboración ideal entre el prototipo de pintor que él defiende y el que de modo tan acusado critica. Juntos «sacarían una obra docta, científica, gallarda, hermosa, bien considerada, y bien colorida».<sup>132</sup>

No satisfecho del todo, el discípulo vuelve a plantear sus dudas al maestro:

Bolviendo al caso de que se tratava, digo, que sin duda es de grande consideracion, e importancia la distincion que has hecho para luz de esa verdad, y destierro de las confusas tinieblas, en que muchos se hallan en esta materia, asi hombres de letras, como señores, que aficionados de la Pintura, pican en este error, y dicen, que la Pintura tanto es buena quanto imita a la Naturaleza, copiando las cosas con colores semejantes a ella, hasta que se parezcan. Y yo he visto obras hechas por este camino, tan aplaudidas y pagadas de hombres poderosos, de Republicas y Magistrados, que no sé quales mas: y no sé que me juzgue, ni que resolucion tome en este caso, quando miro el tafetan fingido, que parece tafetan verdadero, el paño, el lienzo, el jarro, el cuchillo, el banco, el pan, la fruta, el ave, el animal bruto, y el racional, y todo lo demas, hecho con tan gran propiedad, sin tanto trabajo de espiritu, sin tanto dibujar, ni estudiar (como has propuesto) y que consigue el mismo fin que las otras de loor y estimacion, y no menos quieren se le deba, a aquella fiel imitadora de la naturaleza el grado de docta Pintura.<sup>133</sup>

Son dudas llenas de interés, que nos sirven para entrar de lleno en el tema central de nuestra discusión. Aluden, por un lado, a la cuestión de la identidad entre lo real verdadero y lo pintado fingido, uno de los motivos más característicos del arte barroco. «Fiel imitadora de la naturaleza», la pintura garantiza la correspondencia exacta entre el objeto representado y su imagen y es, al mismo tiempo, motivo de reflexión sobre la fiabilidad de los sentidos. Por otro lado, estos comentarios son testimonio del gusto contemporáneo entre coleccionistas y aficionados a la pintura por el ilusionismo visual, y una muestra, al mismo tiempo, de los niveles de aceptación de géneros pictóricos como el bodegón, que alcanzarán una gran difusión a raíz del auge de la corriente naturalista.

Carducho está dispuesto a dar cierto reconocimiento a este tipo de pintura.<sup>134</sup> Pero insiste,

---

[130] *Ibidem*, p.197.

[131] «...el que fuere mero imitador de lo natural exterior, desnudo de los preceptos y conocimientos, como ha de acertar, puesto que no conoce esas diferencias y concordancias?». *Ibidem*, pp. 183-184.

[132] «Lo primero se alcanza con la razon y preceptos, y mucha especulacion, y conocimiento de las causas y principios; y lo segundo, con una cuidadosa observacion de los objetos, y con un continuo exercicio en imitar lo que percibiere la vista en ellos». *Ibidem*, p. 192.

[133] *Ibidem*, pp. 199-200.

[134] «Que se hagan pinturas con tanta semejanza y viveza que basten a engañar la vista, pensando ser verdadero lo que está pintado, concedo que puede ser, y que tales pinturas serán dignas de renombre, tanto, que pienso que las que vemos oi de aquellos grandes hombres, tan estimados y celebrados entre los eruditos y doctos, carecen desta prompta viveza, y afectuosa propiedad exterior, para ser en todo perfectas; y como queda dicho, si ellos vieran la osadía y facilidad con que oir vemos en las colores, no dudo que con admiracion las celebraran». Carducho 1979, p. 201. En un pasaje anterior referido precisamente al arte de estos maestros del Renacimiento llega incluso a reconocer que «en la imitacion, colorido, viveza, paises,

con palabras muy críticas, en que se trata de una pintura limitada, inferior. «A los que hacen las tales pinturas de simple imitación, los venero como a médicos empíricos, que sin saber la causa hacen obras milagrosas: y es cierto que en el tribunal de los sentidos tendrán aplauso grande, y sus obras causarán asombro, engañando tal vez el de la vista con la afectuosa imitación, y de todos los que militan en este tribunal, no dudo se llevarán la voz y el victor; si bien en el de la razón y entendimiento no osarán parecer, por no ser aptos a la censura de Minerva».<sup>135</sup> En resumen, una pintura basada exclusivamente en la imitación puede resultar vistosa, atraer la atención del observador, generar fascinación; pero precisamente por ser fruto de un mero ejercicio de copia, sin ningún tipo de elaboración posterior, no podrá ser considerada una obra de arte de nivel.

En su tratado titulado *Arte de la Pintura* Francisco Pacheco recoge ideas similares acerca del papel de la imitación en el arte, si bien su postura a propósito del naturalismo es más tolerante que la de Carducho.<sup>136</sup> Así, por ejemplo, al hablar de las partes en que se divide la pintura, Pacheco, traduciendo directamente a Ludovico Dolce, propone: «La suma de la pintura (a mi juicio) se divide en tres partes: en invención, debuxo y colorido. La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ageno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar. El debuxo es la forma con que representa la misma historia. El colorido sirve en vez de las varias tintas con que pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas».<sup>137</sup> Poner el énfasis en la invención y en el dibujo es la manera de destacar el enfoque intelectual de la pintura que defiende Pacheco. La imitación, según su planteamiento, es un ejercicio necesario, pero relativamente menor.

Con todo, lograr una buena imitación no es en absoluto irrelevante en lo que concierne a uno de los objetivos más importantes del arte de la pintura: unir a los hombres con Dios.<sup>138</sup> Traduciendo directamente del *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* de Gabriele Paleotti, Pacheco se convierte en portavoz de los preceptos de la Contrarreforma a propósito del uso de las imágenes:

si del fin de la pintura (considerada sólo como arte) decíamos que es asemejarse a la cosa que pretende imitar con propiedad, ahora añadimos que, ejercitándose como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma, y por ella pasa al orden supremo de las virtudes. [...] Así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la

---

frutas, animales, y otras cosas (que aquellos tuvieron por acesorias, y de poca consideracion) en algunos modernos se han aventajado» (p. 133).

[135] *Ibidem*, pp. 200-201. «Creeme por cosa infalible, que si el Pintor no pasa por las ciencias y diciplinas por donde pasó aquel a quien llamamos perfecto Pintor, no podrá llegar a serlo si no dibuja, si no medita, raciocina y discurre, y si no ha leido, entendido, ó entendiere las facultades necesarias para la teorica, y la practica de nuestra Pintura» (p. 202).

[136] «Pero yo me atengo al natural para todo; y si pudiese tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no sólo para las cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para los paños y sedas y todo lo demás, sería lo mejor. Así lo hacía Micael Angelo Caravacho [...]; así lo hace Jusepe de Ribera, pues sus figuras y cabezas ente todas la grandes pinturas que tiene el Duque de Alcalá parecen vivas y lo demás, pintado [...]; y mi yerno, que sigue este camino, también ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural». Pacheco 1990, p. 443.

[137] *Ibidem*, p. 281.

[138] *Ibidem*, p. 234.

eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor.<sup>139</sup>

La pintura es vista como una herramienta para «mover el ánimo de quien la mira», «persuadir al pueblo», a «la muchedumbre, que universalmente es indocta».<sup>140</sup> La imitación en este contexto cobra importancia, pues una pintura que evoque la realidad con gran viveza tendrá mas poder para impresionar al observador. «¿Quién duda no haber instrumento más fuerte o más eficaz que las imágenes vivamente pintadas, que casi violentan los sentidos incautos?»<sup>141</sup>

Sobre el tema de la imitación de la naturaleza en particular, donde mejor queda reflejada la opinión de Pacheco es en la parte de su tratado dedicada a la pintura de naturalezas muertas. En comparación con Carducho, Pacheco ofrece una valoración más explícita y elaborada de este género pictórico, en dos capítulos del Libro Tercero del *Arte de la Pintura*: «Del dorado bruñido y mate sobre varias materias y de la pintura de flores, frutas y países» y «De la pintura de animales y aves, pescaderías y bodegones y de la ingeniosa invención de los retratos del natural».<sup>142</sup>

«Es muy entretenida la pintura de las flores imitadas del natural en tiempo de primavera», comienza diciendo Pacheco; y, entre alusiones a pintores tanto del pasado como de su época -elogia al pintor madrileño Juan van der Hamen-, destaca «la facilidad con que se alcanza y el deleite que causa su variedad».<sup>143</sup> Facilidad, deleite. Estas son las claves que van a guiar su breve pero significativa exposición acerca de la pintura de naturalezas muertas. A grandes trazos, Pacheco describe este tipo de obras como un ejercicio pictórico sin dificultad aparente, pues el artista no tiene otro cometido que copiar una serie de objetos dispuestos a su antojo, en condiciones que podríamos denominar ideales: composiciones simples, ejecución pausada, sujetos inmóviles.<sup>144</sup> La imitación de la naturaleza, desde

---

[139] *Ibidem*, p. 249.

[140] *Ibidem*, pp. 252-254.

[141] *Ibidem*, pp. 257. «[...] ver ante los ojos con l'arte y vivos colores, el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o bronce» (p. 255).

[142] Pacheco 1990, Capítulo VII, p. 503-516 y Capítulo VIII, p. 516-533. Pacheco introduce por primera vez una jerarquía para clasificar los géneros pictóricos. En los propios títulos la vemos reflejada. Así, de menor a mayor importancia, el orden es el siguiente: pintura de flores, pintura de frutas, pintura de paisajes, pintura de animales y aves y, finalmente, el retrato.

[143] *Ibidem*, pp. 509 y 511.

[144] Las alusiones a la relativa sencillez de la pintura de naturalezas muertas serán constantes a lo largo de su exposición. Así, por ejemplo, es interesante que al referirse a la pintura de flores destaque que lo difícil no es tanto pintar las flores mismas sino los recipientes que las contienen (Pacheco 1990, p. 511). Asimismo, recomienda para su elaboración la pintura al óleo, «porque se puede retocar muchas veces y subir con la fineza de los colores a la verdadera imitación de las flores naturales» (p. 511). Del mismo modo, al referirse a otros géneros como las pinturas que representan escenas de mercado, de caza, o los propios bodegones, insiste en que la inmovilidad de las naturalezas muertas es lo que hace que estas obras no entrañen grandes dificultades técnicas. «Verdad sea que los peces y aves y cosas muertas más fácilmente se alcanza su imitación, porque en la postura que se elige al principio aguardan todo lo que quiere el pintor y en todas las cosas de comer, o beber, sucede lo mismo, como en los vasos y frutas, pero, siendo las cosas vivas, peces, aves o animales dan más cuidado al pintor, por haber de hacer los movimientos naturales» (p.



esta perspectiva, queda caracterizada como una actividad poco sofisticada; una forma de entretenimiento más que un ejercicio intelectual. Inferiores, por tanto, a las pinturas figurativas de tema histórico o religioso, los cuadros de flores, frutas y otros motivos naturales deben ocupar, según Pacheco, la parte más baja en la escala de los géneros pictóricos.

«¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar?», se pregunta, en definitiva. Más dispuesto que Carducho a reconocer, a pesar de sus reticencias en el plano teórico, las virtudes de algunos de los autores de estos cuadros, Pacheco responde afirmativamente, aunque no sin matices: «Claro está que sí, si son pintados como mi yerno [Velázquez] los pinta alzándose con esta parte sin dexar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; [...] Cuando las figuras tienen valentía, debuxo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural que se juntan en estas pinturas, que habemos dicho, traen sumo honor al artífice».<sup>145</sup> Pacheco concede importancia a los motivos de naturalezas muertas en la pintura figurativa, pero sólo en la medida en que éstos sirven al propósito general del cuadro; e insiste en que estos elementos secundarios no deberían acaparar más atención que las figuras protagonistas de la obra.<sup>146</sup>

En cuanto al vínculo entre este género pictórico y el interés por el conocimiento natural durante esta época tanto los *Diálogos de la Pintura* como el *Arte de la Pintura* incluyen referencias a la importancia del arte para el estudio de la naturaleza. Pero son referencias de tipo general, no relacionadas de forma explícita con la pintura de naturalezas muertas. Así, por ejemplo, al referirse a los fines prácticos de la pintura, Pacheco alude a la transmisión y preservación, a través de imágenes, de ciertos saberes y tradiciones, y menciona de forma especial el conocimiento del mundo natural:

La utilidad que se halla en la guerra y en la paz, el representar los sitios, las regiones, las provincias, los reinos y todo el mundo, y poner en dibujo ante los ojos todas las cosas que deseamos ver: y, lo que más importa, hallar admirable enseñanza, por medio desta arte, en el conocimiento de las cosas naturales que, figuradas y coloridas vivamente, dan verdadera noticia de árboles, plantas, aves, peces, animales, piedras y otras mil diferencias de cosas varias y peregrinas. Sin la cual habría mucha dificultad y oscuridad en el conocimiento dellas, como se experimenta. Por donde podríamos con razón decir, no sólo que es más útil que las otras profesiones, pero que no hay arte o ciencia que no reciba de la pintura grandísimo provecho.<sup>147</sup>

El párrafo es, de nuevo, la traducción literal de un pasaje del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de Paleotti.<sup>148</sup> Como han señalado Giuseppe Olmi y Paolo Prodi, se trata de un pasaje que refleja de modo muy significativo la influencia de las ideas de Aldrovandi en la obra original de Paleotti, quien incluyó al naturalista,

---

517). Como ejemplo de maestría en esta pintura menciona las obras de Frans Snyders.

[145] *Ibidem*, p. 519.

[146] *Ibidem*, pp. 519-521. Sobre la pintura de frutas, por ejemplo, señala: «parece que tal vez las podrán usar grandes pintores en sus historias, procurando poner mayor cuidado en las cosas vivas, como figuras y animales, donde se conserva mayor opinión» (p. 512).

[147] *Ibidem*, p. 242.

[148] Publicado en Bolonia en 1582.

perteneciente a su círculo de amistades, entre sus asesores.<sup>149</sup> El hecho de que las ideas de Aldrovandi a propósito de la utilidad de las imágenes aparezcan recogidas en uno de los más importantes tratados del programa iconográfico de la Contrarreforma es un dato ciertamente relevante, puesto que demuestra las afinidades entre dos maneras de concebir las imágenes tradicionalmente estudiadas por separado. Carducho, antes que Pacheco, expresa una idea similar, inspirándose probablemente también en Paleotti: «Quien sino la Pintura pudiera conservarnos la verdadera noticia de las plantas, flores, frutas, piedras, aves, pezes, y animales, de quien los Filosofos dizen tantas y tan importantes propiedades para la vida humana, pues es cierto, que los nombres con facilidad se corrompieran con el tiempo, y con la variedad de las lenguas y pronunciaciones, y se perdiera el conocimiento dellas; y asi con mucha propiedad avemos dicho, que es la Pintura fiel conservadora, y guarda de la antigüedad, y secretos naturales».<sup>150</sup> Sin embargo, estas referencias tan interesantes a cómo las imágenes pueden contribuir al conocimiento de la naturaleza no son discutidas allí donde sería más pertinente hacerlo: la parte dedicada a la pintura que busca expresamente retratar con todo detalle los elementos naturales, la pintura de naturalezas muertas. Pacheco, como Carducho, apenas aporta detalles sobre esta imitación de la naturaleza que, en todo caso, ha de ser apreciada en su justa medida. No parece haber normas - «no se pueden dar reglas a esta pintura, más de que se use de finos colores y de puntual imitación»<sup>151</sup>- puesto que no parece haber dificultades.

A partir de estas consideraciones podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, el ejercicio de imitar la naturaleza desempeña un papel relativamente menor según una concepción de la pintura que valora la imitación, pero que la considera accesoria con respecto a otros aspectos de la labor pictórica, como son el dibujo o el diseño. En segundo lugar, el panorama de gustos descrito por Carducho y Pacheco apunta a una preferencia marcada por la pintura figurativa, según una jerarquía de valores claramente establecida. Dentro de esta jerarquía, las imágenes de motivo natural, bien sea en formato autónomo -un dibujo o un cuadro de flores- o como elementos en una composición más amplia, quedarían relegadas a los niveles más bajos. Considerando, pues, un mecenazgo regio volcado en proyectar una imagen del esplendor hispano basada casi exclusivamente en el cultivo de las artes -en particular de la pintura- se comprende la predilección por un tipo de imágenes acordes a este ejercicio de exaltación de la excelencia artística, así como el consecuente desapego por otras formas de expresión visual menos afines a estos intereses. Esta diferencia de prioridades la expresa bien Pacheco al señalar, a propósito del género de las naturalezas muertas: «los que en este tiempo pintan pescaderías, bodegones, animales, frutas y países [...] aunque sean grandes pintores en aquella parte, no aspiran a cosas mayores, con el gusto y facilidad que hallan en aquella acomodada imitación y así, las repúblicas y reyes no se valen dellos en las cosas más honrosas y de mayor majestad y estudios».<sup>152</sup>

---

[149] Giuseppe Olmi y Paolo Prodi, «Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento». En *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 224; Baldriga 2002, p. 15.

[150] Carducho 1979, p. 353.

[151] Pacheco 1990, p. 512.

[152] *Ibidem*, p. 407.

## 4. 9 Visualización barroca e historia natural

Como ha señalado Peter Cherry, la valoración que hace Pacheco de la pintura de naturalezas muertas, aún siendo más positiva y abierta que la de Carducho, resulta insuficiente.<sup>153</sup> Y es que la dedicación y el entusiasmo de artistas como Sánchez Cotán o Van der Hamen, en el caso español, por ejemplo, desafían claramente la visión reduccionista, demasiado intelectual, que se desprende del *Arte de la Pintura* -y que es más severa aún en los *Diálogos* de Carducho. De hecho, el grado de sofisticación de muchas pinturas es la mejor prueba de lo elaborada y compleja que podía llegar a ser la aparentemente trivial imitación de la naturaleza.<sup>154</sup> Por otro lado, las numerosas entradas referidas a estos cuadros en los inventarios realizados durante la primera mitad de siglo ponen de manifiesto el notable interés de los coleccionistas por este género pictórico.<sup>155</sup>

Bodegones, floreros, fruteros; paisajes, escenas de caza, escenas de mercados. Desde principios del siglo XVII la naturaleza comienza paulatinamente a instalarse en el interior de palacios y casas. Una ocupación de los espacios, una presencia virtual de gran interés para la historia del conocimiento natural. Para empezar, se trata de una naturaleza ficticia, artificiosa; resultado, a veces, de un ejercicio de copia preciso y fidedigno, o producto, en cambio, de una representación idealizada, mediada por la fantasía o el capricho. Una naturaleza, además, no siempre basada en «el natural». Según queda recogido en los tratados sobre pintura, o se advierte al comparar los motivos representados en los cuadros, muchas de las imágenes que parecen retratos «al vivo» en realidad están basadas en otras imágenes. Pacheco, por ejemplo, al referirse a la pintura de aves y animales recomienda realizar estudios del natural en telas separadas, de modo que sirvan como modelos para composiciones posteriores.<sup>156</sup> Pero también sugiere la alternativa de recurrir a modelos de otros autores, como Bassano, «tan excelente, que, a veces, es más seguro imitar sus animales que el natural, por tenerlos reducidos a una manera fácil y práctica».<sup>157</sup> Asimismo, se advierte la presencia reiterada de ciertos elementos naturales en la obra de un mismo artista. Imitación de imitaciones, copia de copias. Este recurso a una naturaleza «persistente» -que obedecía, claramente, a una cuestión práctica: agilizar la producción- caracterizaría la obra de prácticamente todos los artistas dedicados a plasmar aspectos de la realidad natural en sus cuadros. Un buen ejemplo de esto es, de nuevo, Juan van der Hamen, en cuyos bodegones advertimos una cuidada combinación de motivos recurrentes -cardos, alcachofas, uvas, granadas semiabiertas, etc.- retratados junto a una cultura material -platos, jarrones, fruteros- igualmente recurrente.

«Acomodada», «puntual» imitación. En la propia imprecisión de estas expresiones radicaría la complejidad, y la riqueza, de esta forma de representación. A diferencia del ilustrador puesto al servicio del naturalista, sujeto -en teoría- a una disciplina, a un control,

---

[153] Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el siglo de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 39, 31.

[154] *Ibidem*, p. 34.

[155] Marcus B. Burke y Peter Cherry. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. 2 vols. Los Angeles, California: The J. Paul Getty Trust, 1997.

[156] «... el diligente Maestro ha de tener estudiados del natural en pedazos de lienzos, para las ocasiones que se le pueden ofrecer». Pacheco 1990, p. 517.

[157] *Ibidem*, pp. 516-517.

el pintor de naturalezas muertas podía afrontar el ejercicio de imitar el natural libre de toda imposición, libre sobre todo del compromiso de lograr una perfecta adecuación entre el objeto retratado y su imagen. Ahora bien, esta desconexión entre representación y adecuación no anularía el potencial de ciertas obras para mostrar, es decir, dar a conocer, aspectos de la realidad natural que de otra forma, a falta de un contacto directo con el objeto en cuestión, no serían accesibles. «¿Con que tesoro se pagará el hazernos presentes las cosas mas remotas, pasadas y futuras, emulando tanto a la misma verdad, que en muchos casos sirve de lo mismo que ella?», se pregunta Carducho a propósito de la pintura.<sup>158</sup> Es decir, la libertad a la hora de acometer esta «puntual» imitación y, sobre todo, la falta de compromiso con lo real no tendrían por qué ser incompatibles con una forma de representación que, con independencia de la intención del artista, posibilitara el acceso al elemento natural representado y, por tanto, favoreciera su conocimiento.

El caso de las naturalezas exóticas es particularmente ilustrativo en este sentido. La pintura no sólo lograría que objetos naturales extraños, distantes, inalcanzables, se volvieran cercanos, accesibles a través de los cuadros. Estas imágenes ampliarían el repertorio visual de la naturaleza hasta el punto de ofrecer, en ocasiones, opciones de visualización únicas.<sup>159</sup> Todo ello con la agilidad, la inmediatez, que no lograban otras formas de representación como los grabados de los tratados naturalistas, sujetos a un proceso de producción y, sobre todo, a unos mecanismos de validación ajenos al ejercicio de la «acomodada» imitación. Es esta capacidad para incorporar y acomodar elementos naturales la que nos lleva a considerar la pintura naturalista no como un elemento al margen, inconexo, sino como una parte fundamental de la cultura visual de la ciencia de este periodo.

#### 4. 9. 1 El caso de la flor de la pasión

Un buen ejemplo de la coexistencia de diferentes regímenes de representación que caracterizaría la cultura visual de la ciencia moderna lo encontramos en el caso de las imágenes de la flor de la pasión.<sup>160</sup> Comenzando, señalan los estudiosos, por Pedro Cieza de León (*Parte primera de la Crónica del Perú*, 1553), numerosos exploradores y viajeros en el Nuevo Mundo dejaron constancia en sus escritos de esta planta trepadora de flor

---

[158] Carducho 1979, p. 353. «Quien no se enterará por este medio del sitio y forma de una ciudad, de un castillo fuerte, de un seno y baía del mar, y de los montes, cosa importante a las Monarquias, no solo para adornar las galerias y Palacio Reales con semejantes pinturas, sino tambien en casos arduos, para que sirva a la defensa de nuestros Reinos, y ofensa de los estraños?» Es interesante esta referencia a la decoración de galerías y palacios como práctica en la que se desaprovecha la utilidad de las pinturas. Pensemos en el caso de las imágenes hernandinas en la «Sala del mediodía».

[159] Sobre el problema del color en las ilustraciones naturalistas, por ejemplo, ver Freedberg 1994, 2002.

[160] Sobre la historia de la flor de la pasión nos hemos servido principalmente del trabajo de Emil E. Kugler y Leslie A. King, «A Brief History of the Passionflower». En *Passiflora: passionflowers of the world*, editado por Torsten Ulmer y John MacDougal. Portland: Timber Press, 2004, pp. 15-26. Sobre la flor de la pasión y Nieremberg en particular, he seguido a Jorge Cañizares-Esguerra en *Puritan conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford University Press, 2006, pp. 147-150, 271-274. También hemos consultado la parte dedicada a la passiflora en Sam Segal, *Flowers and nature. Netherlandish flower painting of four centuries*. The Hague: SDU Publishers, 1990 y María José López Terrada, «Hernández and Spanish painting in the seventeenth century» en Varey et al 2000, pp. 151-169.



delicada y fruto dulce, cuya semejanza con el fruto de la granada dio lugar al nombre más extendido: «granadilla».<sup>161</sup> Ahora bien, abriendo la vía a un alias que también haría fortuna, «flor de la pasión», parece que fue en la edición de 1574 de la *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* de Nicolás Monardes donde se registró por primera vez la asociación entre esta planta y la Pasión de Cristo.<sup>162</sup> «Echa la flor como vna rosa blanca y en las hojas tiene figuradas cosas de la passion de nuestro Señor, que parece que las pintaron con mucho cuydado, por do es la flor mas particular que se ha visto», dejó escrito el médico sevillano.<sup>163</sup>

Tras Monardes fueron varios los autores que aludieron a esta asociación entre la planta y la flor de la «granadilla» y los instrumentos de la Pasión. Así, el jesuita José de Acosta, por ejemplo, escribirá:

La flor de granadilla es tenuta por cosa notable: dicen que tiene las insignias de la Pasión, y que se hallan en ella los clavos, y la columna y los azotes, y la corona de espinas y las llagas. Y no les falta alguna razón, aunque para figurar todo lo dicho es menester algo de piedad que ayude a parecer aquello; pero mucho está muy expreso y la vista en sí es bella, aunque no tiene olor. La fruta que da llaman «granadilla», y se come o se bebe, o se sorbe –por mejor decir- para refrescar: es dulce, y a algunos les parece demasiado dulce.<sup>164</sup>

A medida que se fue tomando conciencia del enorme potencial doctrinal de esta planta curiosa, la comparación con los instrumentos de la Pasión fue adquiriendo una forma cada vez más elaborada. Así, a principios del siglo XVII, con motivo de la presentación ante el papa Pablo V, por vía jesuita, de algunos ejemplares disecados y un dibujo, se publicaron en Italia y Alemania varios escritos dedicados a profundizar en esta singular correspondencia: folletos como *Il fiore della Granadiglia overe della passione di Nostro Signore Gieso Christo*, de Simone Parlasca (Bologna, 1609) o *Copia del fiore et fruto che nasce nelle Indie Occidentali, qual di nuovo e stato presentato all Santità di NSP Paolo V*, de Donato Rasciotti (Venecia, 1609), así como secciones dedicadas a la passiflora en *Hortus S. crucis*, de Jakob Gretser (Ingolstadt, 1610), *La trionfante e gloriosa croce*, de Giacomo Bosio (Roma, 1610) y *Cultura ingeniorum*, de Antonio Possevino (Colonia, 1610), que incluye el texto *Vera narratio fruticis, florum et fructuum novissime in Occidentalibus Indiis nascentium*, de Eugenio Petrelli.<sup>165</sup>

---

[161] Otras fuentes registran el nombre original, según las regiones: «maracock», «maricock», «mahcawq», «merécuya», «murucuya», etc. Ver Kluger y King 2004, p. 22.

[162] *Ibidem*, pp. 15-18.

[163] Nicolás Monardes, *Primera y segunda y tercera partes de la Historia medicinal, de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que siruen en Medicina*. Sevilla: Alonso Escribano, 1574, 109r-109v.

[164] José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*. Editado por Fermín del Pino Díaz. Madrid: CSIC, 2008, pp. 129-130. Un leve escepticismo, el de Acosta, que contrasta con el entusiasmo de Martín del Barco Centenera, quien en su poema del año 1602 publicado en Lisboa, «Argentina y conquista del Río de la Plata con otros acaecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y el Estado del Brasil», escribe (canto III, segunda estrofa): «La flor de la granada o granadilla / de Indias, y misterios encerrados, / ¿a quién no causará gran maravilla? / Figúranse los doce consagrados / de una color verde y amarilla; / la corona y los clavos tresmorados / tan natural están, y casi al vivo, / que yo me admiro agora que lo escribo». Kluger y King, pp. 18-19.

[165] Cañizares-Esguerra 2006, pp. 149-150, 272-274; Kluger y King 2004, pp. 19-20, donde se mencionan otros ejemplos de folletos publicados en Alemania.

Ahora bien, como en el caso de tantos otros elementos naturales desconocidos, fue la imagen de la planta, no tanto su descripción, la que se convirtió en el soporte distintivo de este simbolismo fundamentalmente visual más que textual. Una mirada rápida a los grabados incluidos en muchas de las obras recién citadas así lo demuestra: clavos, corona de espinas, columna. **[Figs. 70-72]** Como han señalado Emil E. Kluger y Leslie A. King, el objetivo de estas primeras representaciones no era otro que instaurar una manera de mirar que revelara, y al mismo tiempo reforzara, la lectura simbólica-religiosa del fenómeno. Si, como había sugerido sagazmente José de Acosta, para advertir la Pasión en la flor de la Pasión era «menester algo de piedad», estas representaciones estaban diseñadas para fomentarla.

Muy pronto, sin embargo, a raíz de la creciente distribución de la planta por los jardines europeos, otras formas de representación alternativas vieron la luz: imágenes de la flor de la pasión de marcada orientación naturalista, desprovistas de cualquier elemento simbólico. Algunas de ellas aparecieron publicadas en diversos *florilegia*, como el *Florilegium novum* (1614) del grabador flamenco Theodor de Bry, el *Theatrum Florae* (1622) del grabador francés Daniel Rabel, o *Le jardin du Roy tres chrestien, Loys XIII* (1623), del también francés Pierre Valet, en colaboración con Jean Robin, director del jardín real parisino.<sup>166</sup> **[Figs. 73-75]** Otras se dieron a conocer a través de folletos, como los publicados por el boticario napolitano Donato d'Eremita en 1619 y 1622 -en los que los responsables de las ilustraciones fueron dos importantes *Lincei*: Johannes Faber y Fabio Colonna- o el escrito en 1620 bajo pseudónimo por el responsable del jardín del cardenal Odoardo Farnesio en Roma, Pietro Castelli, autor también de un tratado sobre las plantas de este jardín (1625), que incluye tres grabados de la flor de la pasión y donde se cuestiona la lectura simbólica de la planta.<sup>167</sup> **[Figs. 76-78]**

El mejor ejemplo de la tensión entre las dos formas de representación lo encontramos en el tratado de botánica *Paradisi in sole paradisus terrestris* (1629) del naturalista inglés John Parkinson, donde éste compara los dos modelos iconográficos -a través de sendas imágenes- para concluir calificando el primero, el «simbólico», como el fruto de una superstición ideada por los jesuitas con el fin de adoctrinar a la sociedad a base de mentiras.<sup>168</sup> **[Figs. 79-80]** Serían precisamente dos jesuitas los responsables de dos

---

[166] Kluger y King 2004, pp. 21-22; López Terrada 2000, p. 163. Pierre Valet había publicado anteriormente otro *florilegium* dedicado al jardín real, *Le Jardin du Roy très Chrestien Henry IV* (1608). En la edición que hemos consultado, en el portal digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia, se incluye una imagen de la *passiflora* pero no parece un grabado original sino una hoja suelta pegada. Se trata, probablemente, de una imagen proveniente de alguno de los folletos impresos entre 1609-1610, pues las semejanzas estilísticas son notables. Por otro lado, Kluger y King (2004, p. 20) reproducen una imagen anónima publicada por Jean Robin en 1614 que guarda un gran parecido con la imagen de Bry -lo cual no sorprende, pues Bry señala que vio la flor en el jardín real parisino, cuyo responsable era Robin.

[167] Kluger y King 2004, p. 21. Donato d'Eremita, *Vera effigie della Granadiglia, detta fior della Passione* (Nápoles, 1619) y *Fnera vix norant Christi crudelia vates, praecisa cum tellus protulit ante notes, Granadiglia ouero Fior dela passione* (Nápoles, 1622). Tobias Aldinus [Pietro Castelli], *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum, que continentur Rome in Horto Farnesiano*. Roma, Jacobi Mascardi, 1625, pp. 49-59; grabados: pp. 50, 52, 58.

[168] John Parkinson, *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris*. London: Printed by Hvmfrey Lownes and Robert Yovng at the Signe of the Starre on Bread-Street Hill, 1629, pp. 393-396; grabados: pp. 394, 395. «Some superstitious Iesuite would faine make men beleeeue, that in the flower of this plant are to be seene all the markes of our Sauours Passion; and therefore call it *Flos Passionis*: and to that end haue caused

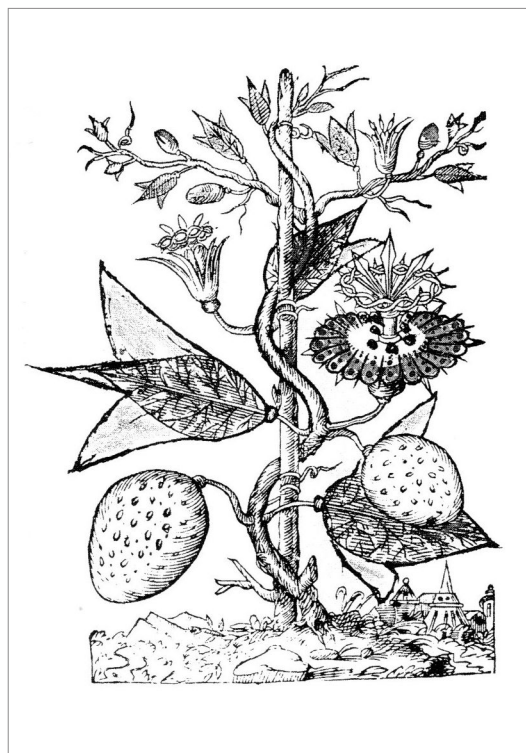


Fig. 70. *Flor de la pasión*. Simone Parlasca, *Il fiore della Granadiglia overe della passione di Nostro Signore Gieso Christo* (Bologna, 1609)

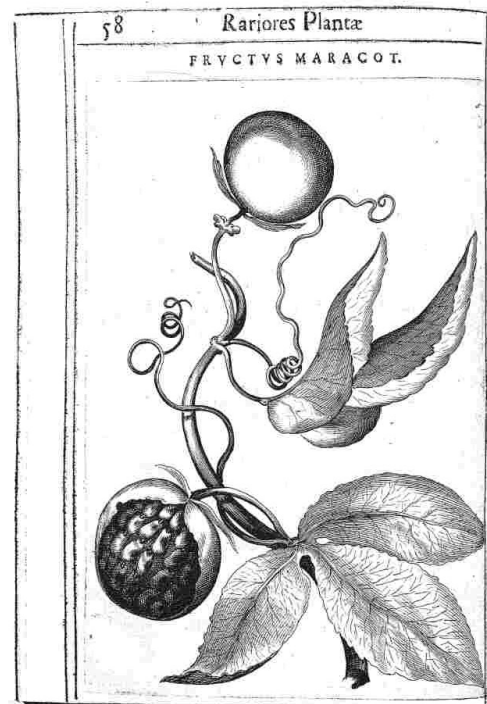
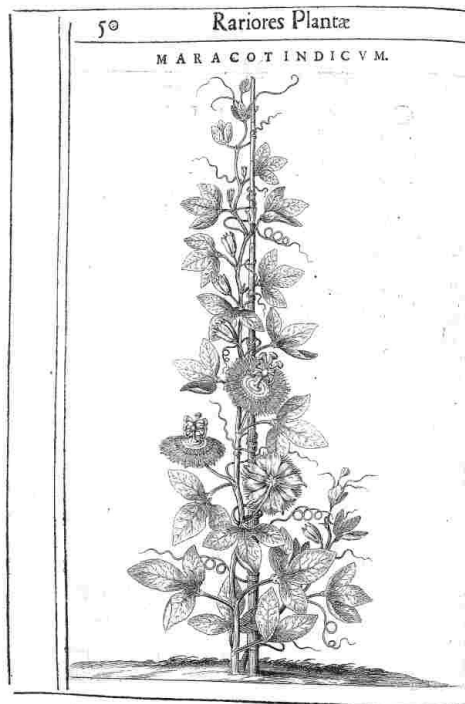


Figs. 71-72. *Flores de la pasión*. Giacomo Bosio, *La trionfante e gloriosa croce* (Roma, 1610) y Antonio Possevino, *Cultura ingeniorum* (Colonia, 1610)









Figs. 76-78. *Flores de la pasión*. Pietro Castelli, *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum, que continentur Rome in Horto Farnesiano* (1625)



publicaciones con textos alusivos a la flor de la pasión aparecidas pocos años después. El primero, el naturalista Giovanni Battista Ferrari, responsable del jardín del papa Urbano VIII, quien amplió la información sobre esta planta en la obra *De florum cultura* de 1633, aunque sin aportar una imagen.<sup>169</sup> El segundo, Juan Eusebio Nieremberg, cuyo capítulo dedicado a la granadilla en *Historia naturae* consta del grabado y el poema ya mencionados, además de una breve descripción.<sup>170</sup>

La descripción no es original de Nieremberg sino una copia de la traducción al latín realizada por Clusius del texto en castellano de Monardes.<sup>171</sup> En el poema se enumeran los motivos asociados a la Pasión más característicos -la columna, las heridas, la corona de espinas, los clavos, la sangre, la lanza-, y se insiste en la utilidad de la planta como instrumento para la renovación y el fortalecimiento de la fe. En cuanto a la imagen, advertimos que es una reelaboración del modelo iconográfico «jesuita», en la línea de los grabados publicados por Simone Parlasca o Antonio Possevino, aunque con un elemento simbólico añadido: el cáliz. **[Fig. 81]** El libro del jesuita madrileño puede considerarse, pues, como un esfuerzo más, por parte del entorno católico, por preservar la lectura simbólica de la planta; una aportación algo discreta desde el punto de vista del contenido, pero suficientemente efectista, a la vez que continuista, en el terreno de lo visual.<sup>172</sup>

Otros textos de esta década y de la siguiente, sin embargo, optaron por mostrar imágenes de tipo naturalista. En algunos casos se trataría de reelaboraciones de grabados ya publicados, como, por ejemplo, el que fuera incluido en la segunda edición ampliada del *Herball* del herbolario inglés John Gerard, editada en 1633, que sigue muy de cerca la ilustración de Parkinson de 1629.<sup>173</sup> En otros casos el desafío asumido sería el de publicar preferiblemente imágenes nuevas, como en la obra *Historia naturalis Brasiliae* (1648) editada por Johannes de Laet, donde se incluyen seis grabados de passifloras -dos en la sección de Willem Piso dedicada a la medicina en Brasil y cuatro en la sección de Georg Marcgrave dedicada a la historia natural.<sup>174</sup> **[Figs. 83-87]** O en el *Tesoro Messicano*, que reúne seis grabados de la planta: dos grabados incluidos en el capítulo dedicado a la

---

figures to be drawnd, and printed, with all the parts proportioned out, as thornes, nailes, speare, whippe, pillar, &c. in it, and all as true as the Sea burnes, which you may well perceiue by the true figure, taken to the life of the plant, compared with the figutes set forth by the Jesuites, which I haue placed here likewise for euery one to see: but these bee their aduantagious lies (which with them are tolerable, or rather pious and meritorious) wherewith they vse to instruct their people; but I sare say, God neuer willed his Priests to instruct his people with lyes: for they come from the Diuell, the author of them» (p. 396). Segal 1990, p. 223; López Terrada 2000, p. 168, n. 64; Cañizares-Esguerra 2006, p. 150.

[169] Giovanni Battista Ferrari, *De florum cultura libri IV*. Roma, Stephanus Paulinus, 1633, pp. 190-193.

[170] *HN*, Libro XIV, Capítulo 10, pp. 299-300; grabado: p. 299.

[171] La traducción de Monardes se encuentra en Clusius 1605, p. 347.

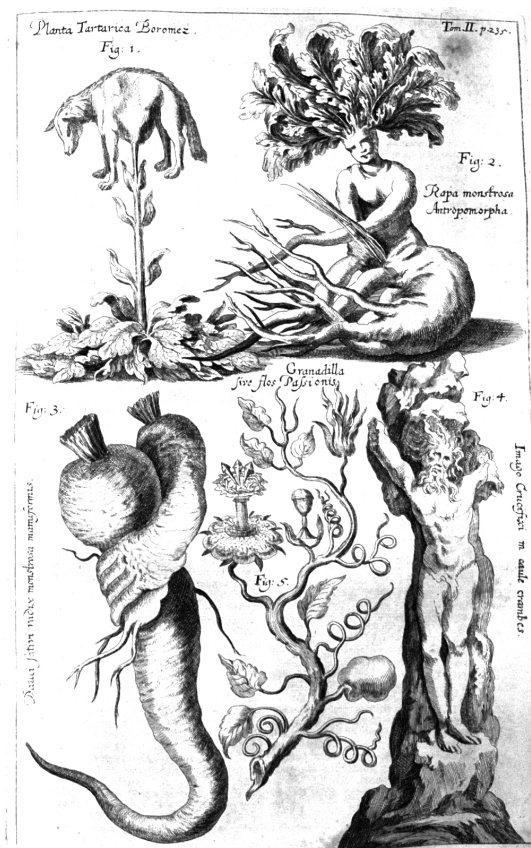
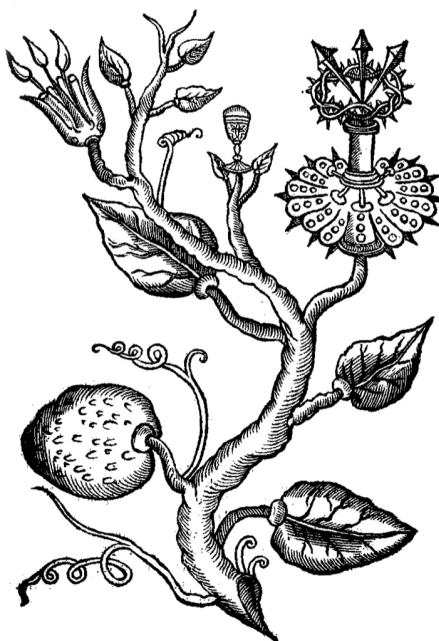
[172] El grabado de Nieremberg será a su vez reproducido en la obra *Specula physico-mathematico-historica* (1696) de Johann Zahn. **[Fig. 82]** Como ha señalado Cañizares-Esguerra, sorprende la escasa atención que presta el jesuita madrileño a un elemento tan «peregrino» -y útil para el propósito del libro- como la flor de la pasión. Cañizares-Esguerra 2006, pp. 147-149.

[173] John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes*. London: Printed by Adam Islip, Joice Norton and Richard Whitakers, 1633. Según la reedición de 1636, texto: p. 1591-1592; imagen: p. 1592.

[174] Willem Piso, *Historia Naturalis Brasiliae*. Lugdun. Batavorum: Apud Franciscum Hackium, et Amstelodami, apud Lud. Elzevirium, 1648. Piso: Libro IV, Capítulo 73, pp. 106-107; Marcgrave, Libro II, Capítulo 9, pp. 70-72 (la cuarta imagen es repetición de la segunda de Piso).

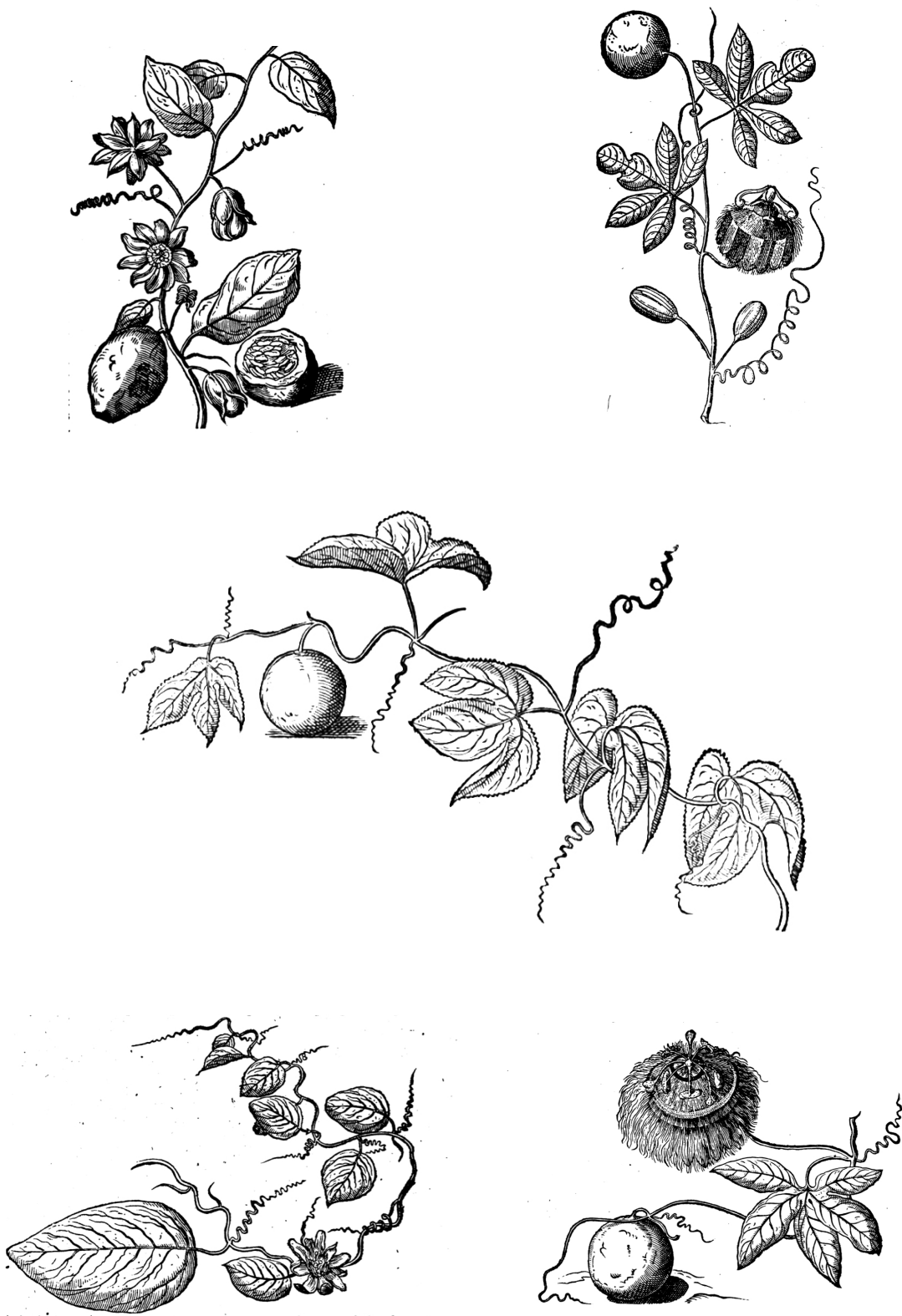


GRANADILLÆ RAMVS.



Figs. 81-82. *Flores de la pasión*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Johann Zahn, *Specula physico-mathematico-historica* (1696)





Figs. 83-87. *Flores de la pasión*. Willem Piso, *Historia Naturalis Brasiliae* (1648)

«*coanenepilli*»; otro en la sección de anotaciones de Terrentius, en la parte dedicada a la «*tzinacanatlapatli*»; otro con el título *Fructus Granadillae seu Floris Passionis*, en una sección de imágenes sin texto; y, finalmente, dos grabados incluidos en la parte con las anotaciones de Colonna.<sup>175</sup> [Figs. 88-90]

Gran parte del material visual de la edición de los *Lincei*, recordemos, estaba preparado desde la década de 1620. Fue durante estos años también cuando la flor de la pasión empezó a ser representada en un tercer formato: la pintura. Según ha apuntado Sam Segal, uno de los primeros artistas que empleó el motivo en sus cuadros fue el flamenco Daniel Seghers, pintor jesuita especializado en la pintura de flores.<sup>176</sup> [Fig. 91] De estas representaciones -todas ellas de carácter «naturalista»- algunas fueron realizadas durante su etapa romana, entre 1625 y 1627, y otras pertenecerían a la etapa final de su carrera, desarrollada principalmente en Amberes. Aprendiz durante unos años de Jan Brueghel el Viejo, Seghers se convirtió en uno de los expertos en la representación de motivos florales más celebrados de su tiempo. El carácter devocional de sus cuadros, así como la calidad de su factura, hizo de su obra un eficaz instrumento, en manos de los jesuitas, con el que participar de la cultura del don europea.<sup>177</sup>

Otro de los artistas que primero prestó atención al motivo de la flor de la pasión fue el madrileño Juan van der Hamen.<sup>178</sup> En dos bodegones pertenecientes a su etapa juvenil hallamos representado no la flor sino el fruto de la pasión, el maracuyá. [Figs. 92-93] Se trata de las obras *Frutero de loza con maracuyás, cermeñas y manzanas silvestres* y *Cesta de fruta y plato con cerezas*, realizadas en torno a los años 1621 o 1622.<sup>179</sup> Años más tarde, hacia 1628, a raíz de su incursión en nuevos géneros como las guirnaldas de flores -puestos de moda por autores como Rubens, Brueghel el Viejo o el propio Seghers<sup>180</sup>- Van der Hamen pintó una pareja de guirnaldas, una de las cuales incluye entre sus motivos botánicos una flor de la pasión.<sup>181</sup> [Fig. 94]

---

[175] *Tesoro Messicano*, pp. 301-302 (el primer grabado ocupa una página sin numerar, entre pp. 301-302), 435, 458, 888-890. Para la identificación de las especies: Kluger y King 2006, p. 22. Habría que añadir una séptima imagen: la que figura en el frontispicio de la obra, en la parte superior izquierda; correspondería a una imagen de la *Coanenepilli* (*Passiflora mexicana*).

[176] Segal 1990, p. 223.

[177] Sobre Seghers, Marie-Louise Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*. Bruxelles: Editions d'Art Lefebvre et Gillet, 1985, pp. 116-195.

[178] Sobre Van der Hamen hemos seguido principalmente a William B. Jordan en *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005. Otras obras consultadas: William B. Jordan, «Juan van der Hamen y León». Ph.D. diss. 2 vols. New York: New York University, 1967; Cherry 1999; Luis Ramón-Laca y Félix Scheffler, «Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores». En *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, editado por Miguel Cabañas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 361-376.

[179] Juan van der Hamen, *Frutero de loza con maracuyás, cermeñas y manzanas silvestres* (c.1621-1622. Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm. Colección Serra de Alzaga, Valencia; Jordan 2006, p. 76) y *Cesta de fruta y plato con cerezas* (Óleo sobre lienzo. 50,5 x 61,5 cm. Colección Granados, Madrid; Jordan 2006, p. 109).

[180] Jordan 2006, p. 233.

[181] Juan van der Hamen, *Guirnalda de flores con la visión de San Antonio de Padua*. c.1628. Óleo sobre cobre. 45,7 x 62,2 cm. Meadows Museum, Dallas; Jordan 2006, p. 245. Años más tarde, el pintor Bartolomé Pérez realizaría una guirnalda dedicada al mismo santo que también incluye una representación de la flor de la pasión (*Guirnalda de flores con San Antonio de Padua*. Después de 1689. Óleo sobre lienzo. 65 x

## A detailed botanical illustration of a plant. The central feature is a circular vine with several leaves and clusters of small flowers. Above the circle, a single flower is shown in detail. Below the circle, there are three distinct parts: a cross-section of a fruit showing its internal structure, a single seed, and a whole fruit. The entire illustration is rendered in a classic, detailed style.

**F f f f**

GRAN. F. PASS. FLOS ET FRVCTVS.

Pag. 303.

224





Fig. 91. Daniel Seghers y Hendrik van Balen el Viejo, *Guirnalda de flores con San Ignacio* (y detalle).  
Galleria Vaticana





Fig. 92. Juan van der Hamen, *Frutero de loza con maracuyás, cermeñas y manzanas silvestres*. c.1621-1622. Colección Serra de Alzaga, Valencia



Fig. 93. Juan van der Hamen, *Cesta de fruta y plato con cerezas*. c.1621-1622. Colección Granados, Madrid



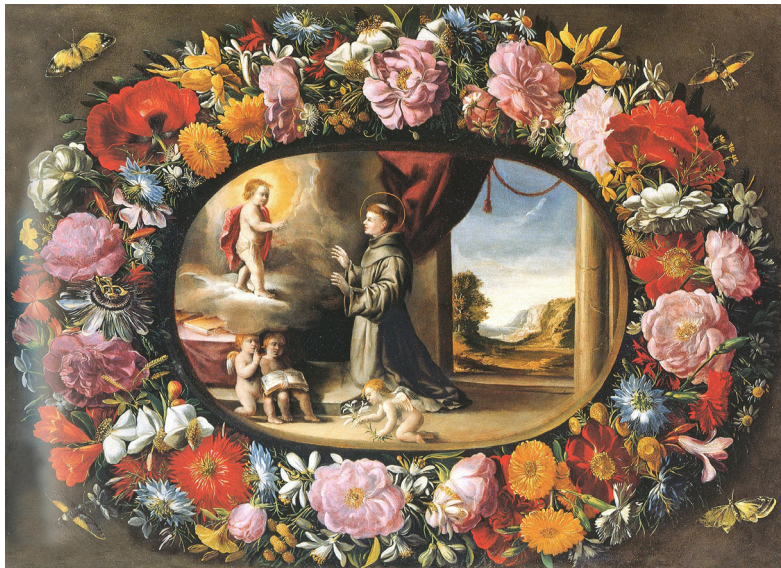


Fig. 94. Juan van der Hamen, *Guirnalda de flores con la visión de San Antonio de Padua*. c.1628. Meadows Museum, Dallas



Fig. 95. Bartolomé Pérez, *Guirnalda de flores con San Antonio de Padua*. d.1689. Museo del Prado, Madrid

Es interesante constatar, pues, la coexistencia, durante estas primeras décadas del siglo XVII, de varios estilos de representación asociados a un mismo elemento natural: ilustraciones de tratados naturalistas, grabados en folletos y libros de inspiración religiosa, *florilegia*, pinturas. En particular, es significativa la coexistencia de dos modelos asociados al entorno jesuita tan diferentes y, aun así, no contradictorios: un estilo de carácter «simbólico», diseñado para fomentar la lectura «emblemática» del mundo natural, y otro, de carácter «naturalista», ideado para despertar el sentimiento religioso a través de la contemplación minuciosa de la obra divina. Dos modelos inspirados por un mismo propósito: mostrar al observador el sofisticado diseño del mundo creado por Dios.

#### 4. 10 Conocimiento natural, visualización e invisibilidad

Esta percepción de la multiplicidad de registros como algo no discordante, no contradictorio, dentro de la cultura visual de la ciencia durante este periodo, nos permite poner en contexto un proyecto de visualización como el de Hernández, una imagen de la *passiflora* como la de Nieremberg o un bodegón como los pintados por Van der Hamen. Por usar la conocida expresión de Irving Lavin, algo de la «unidad de las artes visuales» del Barroco se revela a través de estas confluencias.<sup>182</sup> La cuestión no es dilucidar si la imagen de una planta que muestra ostensiblemente los instrumentos de la Pasión de Cristo o un cuadro que representa una cesta de frutas pueden considerarse «científicas» con respecto a un corpus de ilustraciones procedente de una expedición naturalista cuyo carácter «epistemológico» sería, supuestamente, incuestionable. Más bien nos interesa fijarnos todo lo que estas diferentes formas superpuestas de representación revelan acerca del ejercicio del conocimiento natural de la época y su plasmación en diversos modos de visualización.

En el caso de las pinturas de naturalezas muertas, por un lado, el grado de imbricación entre representación y conocimiento natural variaría según los autores. Como señalábamos anteriormente, no había reglas para la «puntual» imitación, por lo que el hecho de que un pintor como Jan Brueghel el Viejo tratara de plasmar el conocimiento natural más actualizado en algunos de sus cuadros no estaría reñido con la opción de su nieto, Jan van Kessel el Viejo, de basar la mayoría de sus motivos en imágenes copiadas de tratados de historia natural, incluido *Historia naturae* de Nieremberg.<sup>183</sup> [Fig. 96] La obra de un

---

84 cm. MNP; López Terrada 2000, pp. 163-164). [Fig. 95] Otros ejemplos de obras de pintores españoles donde aparece representada la flor de la pasión son un *Florero* de Tomás Hiepes, fechado en 1664 (Óleo sobre lienzo. 149 x 98 cm. Colección Pedro Masaveu, Museo de Bellas Artes de Asturias; López Terrada 2000, p. 163) y la obra de atribución dudosa de Juan de Arellano *Guirnalda de flores con el Niño Jesús* (c. 1660-1680. Óleo sobre lienzo. 93 x 81,5 cm. Colección particular), donde se representan dos flores de la pasión; Alfonso E. Pérez Sánchez, ed. *Juan De Arellano 1614-1676*. Madrid: Caja Madrid, 1998, n. 71, pp. 264-265; imagen: p. 265).

[182] Irving Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*. 2 vols. New York: Oxford University Press, 1980. Agradezco a Francisco Jarauta el haber llamado mi atención sobre la relevancia de este libro para mi investigación.

[183] Entre las imágenes que Kessel toma de *Historia naturae* destaca la del *tlaquatzin*, que aparece representado, por ejemplo, en *Las cuatro partes del mundo* (1660. Óleo sobre cobre. 175 x 123 cm. MNP, n. 1554). Más información en Matías Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. 3 vols. Madrid: Prensa Ibérica, 1995. Sobre Brueghel, ver





Fig. 96. Jan van Kessel, *Las cuatro partes del mundo* (y detalles) 1660. Museo del Prado, Madrid y Juan Eusebio Nieremberg, *tlaquatzin* (detalle), *Historia naturae* (1635)



artista como Van der Hamen reflejaría bien esta actitud de ambivalencia ante lo natural y su representación. Estricto contemporáneo de Nieremberg -aunque falleció varios años antes, en 1631-, de su fama como pintor de motivos naturales nos han dejado testimonio tratadistas como Pacheco<sup>184</sup>, o poetas, como Lope de Vega, quien escribió:

Al Olimpo de Júpiter divino,  
donde rayos de sol forman doseles,  
a quejarse de vos, oh nuevo Apeles,  
con triste voz Naturaleza vino.  
Dijo que vuestro ingenio peregrino  
le hurtó para hacer frutas sus pinceles;  
que no pintáis, sino criáis claveles,  
como ella en tierra, vos en blanco lino.  
Júpiter las querellas escuchadas  
hizo traer un lienzo y viendo iguales  
con las que ella crió las retratadas;  
Mandó, que vos pintéis las naturales,  
y ella pueda sacar de las pintadas,  
quedándose en el cielo, originales.<sup>185</sup>

Es significativo señalar que la pintura de Van der Hamen fue una de las primeras en mostrar no sólo el fruto y la flor de la pasión sino también otros productos americanos, como el tomate, el pimiento o el clavel de las Indias.<sup>186</sup> [Figs. 97-98] Cassiano dal Pozzo poseyó un cuadro suyo con papagayos, posiblemente un encargo de la época de su visita a Madrid, en 1626.<sup>187</sup> Ahora bien, pese a la presencia de estos elementos exóticos en sus composiciones, la obra de Van der Hamen no parece reflejar un interés explícito por poner ante los ojos, *dar a conocer*, elementos novedosos. Ciertamente en sus cuadros figuran otros motivos de procedencia exótica, como búcaros, porcelanas o vidrios, pero su inclusión expresa más bien el gusto por poseer y exhibir productos asociados al lujo y al refinamiento. Los motivos naturales, en cambio, evocan de algún modo una ausencia: la ausencia de un mundo natural que, detrás de tanta «puntual» imitación, tanta representación engañosa, tanto estudio preparatorio copiado una y otra vez, permanece

---

Arianne Faber Kolb, *Jan Brueghel the Elder. The entry of the animals into Noah's ark*. J. Paul Getty Museum, 2005.

[184] Es conocido el comentario de Pacheco acerca de la frustración de Van der Hamen ante el hecho de que su fama como pintor de naturalezas muertas eclipsara su faceta de retratista. «Juan de Vanderramen [las frutas] las hizo extremadamente, y mejor los dulces, aventajándose en esta parte a las figuras y retratos que hacía y, así, esto le dio, a su despecho, mayor nombre». Pacheco 1990, p. 512.

[185] «A Juan de Vander Hamen Valderrama, Pintor Insigne». Jordan 1967, II, p. 309.

[186] López Terrada 2000, pp. 155 y siguientes.

[187] Jordan 2006, p. 210. En el inventario de las posesiones de Van der Hamen realizado tras su muerte se registra un «vn lienzo de vna bara de alto y tres quartas de ancho sin marco de vn Guacamayo» que podría ser el boceto preparatorio, sugiere Jordan. Jordan 1967, II, p. 191; Jordan 2006, p. 308, n. 28. Sobre la posible relación de este cuadro de Van der Hamen y la pintura anónima de un guacamayo que en su día perteneció también a la colección de Pozzo -hoy en el Musée de Beaux-Arts de Nantes- ver Francesco Solinas, ed. *I segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*. Roma: Edizioni de Luca, 2000, entrada del catálogo n. 187, p. 266, dato recogido también en Mason 2009, p. 255, n. 74.



Fig. 97. Juan van der Hamen, *Vertumno y Pomona*. 1626. Banco de España, Madrid



Fig. 98. Juan van der Hamen, *Gran frutero con platos de pastas y dulces confitados*. c. 1621. Banco de España, Madrid

oculto.<sup>188</sup> Un régimen de no visibilidad en gran medida comparable al que se cernía sobre la naturaleza americana retratada en las miles de ilustraciones hernandinas depositadas en El Escorial, corpus visual con el que la obra de Van der Hamen, «el más cortesano de todos los pintores de bodegones», no dialoga.<sup>189</sup>

En el caso de Nieremberg, el grabado de la flor de la pasión resume, en un solo golpe de vista, su interés por afrontar el estudio de la naturaleza peregrina como si de un texto cifrado se tratara. Es el mundo natural entendido como un jeroglífico, un emblema sin *pictura* -como los que escribió el propio Juan Eusebio- cuya clave no la ofrecería tanto el escrutinio de las propiedades visibles de las cosas como la indagación en lo oculto: lo no visible, lo imperceptible. ¿El resultado? Una *Historia naturae* que acabará ella misma, como producto, sometida también al régimen de lo no visible: setenta grabados.

Ilustra bien esta preferencia por lo simbólico el tratado de emblemas *Orpheus Eucharisticus* (1657) del agustino Augustin Chesneau, una obra piadosa dedicada al sacramento de la eucaristía cuyos emblemas, en su mayoría, estarían basados en motivos extraídos de tratados de historia natural, incluido el de Nieremberg.<sup>190</sup> Chesneau y el autor de las ilustraciones, el grabador flamenco Albert Flamen, tomaron de *Historia naturae* información acerca los más variados elementos y fenómenos naturales, desde el tordo de Chiapas, la morena o la púrpura, a un lago alimentado por el río Jordán o la acumulación de pequeñas estrellas

---

[188] Una expresión de esta impresión nuestra la encontramos en el cuadro *Bodegón con frutas, dulces y dos monos*, que Jordan atribuye al taller de Van der Hamen (Óleo sobre lienzo. 54.5 x 121.5 cm. Colección privada; Jordan 2006, pp. 106-107, Fig. 6.33). Como señala este estudioso, en esta pintura se pueden identificar numerosos elementos del repertorio habitual del pintor: el plato, la cesta, las frutas. El único motivo novedoso parece ser, precisamente, el más exótico de todos, el de los monos, cuya representación evocaría las escenas de cocina con animales de Snyders. Sin embargo, las notables coincidencias entre los monos representados en este cuadro y los que figuran en otro de Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (1585-1588. Óleo sobre lienzo. 207 cm x 129 cm. MNP, n. 00861), pintado varios años antes, apuntan a que se trataría, como en el resto de los casos, de una copia. [Figs. 99-100] Copias de copias, imágenes persistentes, en definitiva, que en lugar de acercar el mundo a los ojos, lo alejan progresivamente.

[189] Cherry 1999, p.149. A riesgo de forzar demasiado el argumento, no podemos dejar de preguntarnos por la relación paradójica entre la significativa pero, en todo caso, escasa presencia de motivos americanos en la obra de Van der Hamen y el hecho de que precisamente en Madrid se hallara uno de los conjuntos de imágenes americanas más importantes del momento. Una cuestión que nos gustaría poner en relación con el debate sobre la «invisibilidad» de América en la corte hispana, debate iniciado por James Amelang partiendo de las reflexiones de John Elliot sobre el impacto del Nuevo Mundo en Europa y que recoge recientemente Felipe Pereda en un número del *Art Bulletin* dedicado a *Las Meninas*. James Amelang, «The New World in the Old? The absence of empire in early modern Madrid». *Cuadernos de Historia de España* 82 (2008): 147-164; Felipe Pereda, «Response: The Invisible? New World». *The Art Bulletin* XCII, nº. 1 (Junio 2010): 47-52, comentando a Byron Ellsworth Hamann, «The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay». *The Art Bulletin* XCII, nº. 1 (Junio 2010): 6-35. Elliott 1970; ibidem, «Final Reflections: The Old World and the New Revisited». En *America in European consciousness, 1493-1750*, editado por Karen Kupperman. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, pp. 391-408.

[190] Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus, sive Deus absconditus*. Pariis: Florentinum Lambert, 1657. Sobre este tratado y su relación con la obra de Nieremberg, José Julio García Arranz, «Fauna americana en los emblemas europeos de los siglos XVI y XVII». *Cuadernos de arte e iconografía* 6, nº. 11 (1993), pp. 468-478, y Federico Revilla, «Los emblemas eucarísticos de Chesneau». *Goya* 199-200 (1987): 26-31.





Fig. 99. Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*. 1585-1588. Museo del Prado, Madrid



Fig. 100. Juan van der Hamen (taller), *Bodegón con frutas, dulces y dos monos*. Colección privada



en la constelación de Cáncer («El Pesebre»).191 De todas las imágenes, la que ilustra el emblema dedicado al armadillo, basada en la descripción de Francisco Hernández copiada por Nieremberg, constituye el ejemplo más revelador de esta síntesis entre conocimiento natural e imaginería emblemática tan afín al proyecto del jesuita madrileño.<sup>192</sup> [Fig. 101]



Fig. 101. Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus* (1657)

\* \* \*

«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». El día 17 de junio de 1671 por la tarde se inició en El Escorial un incendio que tardaría días en apagarse.<sup>193</sup> Muebles, cuadros, libros y muchos otros bienes fueron destruidos por el fuego; entre ellos, los volúmenes de textos e ilustraciones hernandinas.

[191] Son varios los emblemas en los que se cita expresamente a Nieremberg o su obra: XXIII (pp. 193-199), XXX (pp. 246-251), XXXI (pp. 252-257), XXXII (pp. 258-263), LI (pp. 369-374), LXVI (pp. 462-467), LXX (pp. 489-495), LXXII (pp. 504-510), LXXIX (pp. 552-558), LXXX (pp. 559-565), LXXXI (pp. 566-572), LXXXIII (pp. 580-585), LXXXIV (pp. 586-592), XCIV (pp. 657-662), XCVII (pp. 676-681), XCIX (pp. 690-693). En otros casos, Chesneau toma la información de *Historia naturae* pero no cita su fuente, como en los emblemas IV (pp. 90-93), XXXIII (pp. 264-269), LXVII (pp. 468-473) o XCIII (pp. 651-656). Sobre Flamen, ver Catherine Levesque, ed. *The Illustrated Bartsch*. Vol. 6. New York: Abaris Books, 1986.

[192] Chesneau 1657, Emblema LXXXIII, p. 581. García Arranz 1993, p. 474.

[193] Somolinos 1960, I, pp. 309-311.





## 5. Preservación

Hurgando entre los escombros, encontré aquí y allá jirones de pergamino, caídos del *scriptorium* y la biblioteca, que habían sobrevivido como tesoros sepultados en la tierra.

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

«¡Qué triste es!», murmuró Dorian Gray, con la mirada fija todavía en su propio retrato. «¡Qué triste! Me volveré viejo, y horrible, y espantoso. Pero este cuadro permanecerá siempre joven.

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*

En una carta fechada en agosto de 1623, Peter Paul Rubens le comunica a Nicolas-Claude Fabri de Peiresc su intención de encargarse de una réplica del *perpetuum mobile* diseñado por Cornelius Drebbel. Se trataría de una copia del instrumento completo, «con una caja, para tenerlo junto a mí en mi estudio privado». <sup>1</sup> Tras sugerir que le regalaría muy gustoso una réplica al propio Peiresc, Rubens añade: «Con tal de que tengas buenos contactos en Marsella, gracias a la ayuda de ciertos comerciantes hallaremos los medios para que te llegue hasta la Provenza sin ningún percance». <sup>2</sup> Más de un año después, en diciembre de 1624, Rubens confirma en una carta al hermano de Peiresc en París, Valavez, el envío de un *perpetuum mobile* a esta ciudad. Y escribe: «Creo que lo correcto será enviar el instrumento a Aix de la misma forma, asumiendo que llegue a París en buenas condiciones. En cualquier caso, si pudiera, por favor, quitar la cubierta y levantar el paño lo suficiente como para ver el tubo de cristal; si lo halla intacto puede estar seguro de que el resto estará bien. Sólo hay peligro con el tubo; el recipiente es muy sólido y resistente». <sup>3</sup> El viaje desde Amberes será largo y penoso por el mal tiempo, vaticina Rubens. Por ello solicita a su corresponsal en París que, más allá del precio convenido para este tipo de encargos, recompense al mensajero, Antoine Souris, por su celo en el transporte de tan delicado instrumento. Gracias a otra carta de Rubens a Valavez fechada en enero de 1625

---

[1] Amberes, 3 de agosto de 1623. Ruth Magurn, ed. *The letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge: Harvard University Press, 1955, p. 91. Más información sobre los intercambios entre Rubens y Peiresc en David Jaffé, «The Barberini Circle: Some exchanges between Peiresc, Rubens, and their contemporaries». *Journal of the History of Collections* 1, nº. 2 (1989): 119-147.

[2] En esta carta Rubens hace referencia a otro invento de Drebbel, el «espejo pequeño» o microscopio, del que también desea obtener una réplica, con más capacidad de aumento «pero más pequeño en tamaño, para que pueda ser enviado lejos».

[3] Amberes, 12 de diciembre de 1624. Magurn 1955, p. 97.



sabemos que el instrumento llegó en perfecto estado a París.<sup>4</sup> A falta de una carta del propio Peiresc, todo hace suponer que el *perpetuum mobile* llegó finalmente a Aix.<sup>5</sup>

Fragilidad, durabilidad. Éstos son los temas que más preocupan a Rubens en relación con el envío de este instrumento. Importa que llegue intacto, importa que se conserven todas sus partes. No sorprende, sin embargo, ver al artista –en esos momentos «el hombre más ocupado y agobiado del mundo»<sup>6</sup>– dedicar tanta atención al modo de transporte y conservación de un objeto destinado a recorrer largas distancias. Sus propias obras, al fin y al cabo, estaban sujetas a un destino similar: viajar por tierra o por mar en condiciones de cierto riesgo para su integridad física. Como cualquier mercancía, en realidad; como cualquier objeto puesto en circulación. En una época dominada por el comercio a nivel global y un frenético intercambio de bienes en puertos y mercados era fundamental que las mercancías conservaran, en la medida de lo posible, todas sus propiedades intactas. Especies, frutas, animales y productos exóticos: su valor en el mercado dependía de la capacidad de los comerciantes para transportarlos y preservarlos sin deterioro. El siglo XVII, en este sentido, no fue muy diferente de otras épocas. Las grandes travesías por mar del siglo anterior ya habían puesto en evidencia la importancia no sólo de poder llegar al lugar de destino y regresar al punto de origen, sino también de sobrevivir al propio viaje y conservar los bienes transportados en buen estado. Sin embargo, con el nacimiento del mercantilismo burgués a finales del siglo XVI y principios del XVII el problema de la preservación cobró una nueva dimensión. No se trataba sólo de lograr unas condiciones óptimas de conservación durante el tránsito. Ya en los lugares de destino, las variaciones en los precios de las mercancías y las oscilaciones del mercado provocaron que muchos comerciantes optasen por almacenar sus productos en *stock* a la espera de mejores condiciones para su venta y redistribución. Era, por tanto, crucial lograr que estos productos en depósito mantuvieran sus propiedades, puesto que su deterioro los devaluaría. En lugares como los Países Bajos estas medidas llegaron incluso a configurar el propio paisaje urbano.<sup>7</sup>

En el capítulo titulado *Acumulación* ya señalamos cómo muchas prácticas asociadas al conocimiento científico dependieron en gran medida del complejo entramado de redes de intercambio establecido por el comercio global a gran escala. Dicho de otra forma: la expansión comercial tuvo claros efectos en la expansión del conocimiento. No sólo la información se volvió más asequible para todos. El tráfico de objetos aumentó la disponibilidad de especímenes en los centros de saber: especímenes comunes, cotidianos, pero también ejemplares raros, curiosos, exóticos, diferentes.

En sus trabajos sobre el desarrollo de la ciencia moderna en Holanda, Harold Cook ha analizado esta correlación entre mercantilismo burgués y acumulación de *naturalia*, pero

---

[4] Amberes, 10 de enero de 1625. *Ibidem*. p. 101.

[5] J. A. Drake-Brockman, «The Perpetuum Mobile of Cornelius Drebbel». En *Learning, language, and invention: essays presented to Francis Maddison*, editado por W. D. Hackmann y A. J. Turner. Aldershot: Variorum, 1994, p. 140.

[6] Así se describe a sí mismo en su carta del 10 de enero.

[7] Sobre esta cuestión ver John Brewer y Roy Porter, eds. *Consumption and the world of goods*. London: Routledge, 1993; en particular, Simon Schama, «Perishable Commodities: Dutch Still-life Painting and the Empire of Things», pp. 478-488. Ver también las referencias a Harold J. Cook recogidas más adelante.

sobre todo ha insistido en la importancia del tema de la preservación.<sup>8</sup> No importaba que los naturalistas obtuvieran sus ejemplares a través de intermediarios especializados en la compraventa de este tipo de bienes, o que los adquirieran ellos mismos en los puertos y mercados. Como un envío de especias o una fruta en conserva: si el material no estaba en condiciones o no podía preservarse durante un tiempo, no interesaba. Como una mercancía en depósito, el contenido de las colecciones también se consideraba capital con un valor asignado. La gestión del tiempo y el control de sus efectos en las cosas fue, por tanto, según ha señalado Cook, una responsabilidad del capitalismo temprano compartida por muchos productores de conocimiento: naturalistas, boticarios, anatomistas, coleccionistas. Todos tuvieron que hacer frente a la transitoriedad de la naturaleza, en su esfuerzo por lograr cierta durabilidad a corto y largo plazo.<sup>9</sup>

En este sentido, cabe preguntarse en qué medida este celo por la preservación de las cosas en el ámbito del conocimiento natural puede ponerse en relación con la acusada preocupación del Barroco por la fugacidad, por el carácter efímero de la existencia. «Vanidad de vanidades, todo es vanidad». El tema que subyace a la citada frase del Eclesiastés es conocido: la brevedad de la vida, la vacuidad de los bienes terrenales. La cultura barroca desarrolló una amplia reflexión en torno a la inconsistencia de las cosas cuyo objetivo era poner en evidencia la futilidad de todo lo terrenal, de todo lo mundano, en comparación con el bien último que nos espera en la otra vida: la gloria eterna. ¿Cómo se relacionan este interés por desvelar la naturaleza efímera de la realidad, por un lado, y el empeño por hacer frente a esta misma caducidad con el fin de generar conocimiento, por otro? ¿Existe una conexión entre el modo de pensar y expresar el problema de la preservación en ambos contextos? En las páginas que siguen trataremos de abordar estas cuestiones tomando como punto de partida el análisis de las correspondencias entre ciertas formas de representar la realidad natural asociadas al género pictórico barroco de las naturalezas muertas y algunas estrategias de preservación y visualización vinculadas a la historia natural y al coleccionismo.

## **5. 1 Preservación y cultura visual moderna: de las naturalezas muertas a las *stiff-lives***

Se cita con frecuencia una carta del pintor Jan Brueghel el Viejo a su mecenas y amigo el cardenal Federico Borromeo en la que el artista flamenco comenta con entusiasmo cómo el cuadro de flores que le envía constituirá un vista muy bella durante el invierno, puesto

---

[8] Harold J. Cook, *Matters of Exchange. Commerce, medicine, and science in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007, y, sobre todo -un trabajo que ha orientado buena parte de este capítulo-, «Time's bodies: crafting the preparation and preservation of naturalia». En *Merchants & Marvels. Commerce, science, and art in early modern Europe*, editado por Pamela H. Smith y Paula Findlen. London: Routledge, 2002, pp. 223-247. Este volumen recoge muchas otras contribuciones interesantes relacionadas con la preservación; un tema, según ha señalado Daniel Margócsy, en gran medida descuidado por la historia de la ciencia hasta trabajos recientes («Advertising cadavers in the republic of letters: anatomical publications in the early modern Netherlands». *British Journal for the History of Science* 42, n.º. 2 (2009), p. 188, nota 2). Ver también algunas contribuciones en Londa Schiebinger y Claudia Swan, eds. *Colonial botany: science, commerce, and politics in the early modern world*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

[9] «New methods of both capitalism and science depended on working against the forces of transitory nature in favor of longer term durability». Cook 2002, p. 243.

que algunas de las tonalidades conseguidas estarían muy próximas al color original de las flores retratadas.<sup>10</sup> Se trataba de un cuadro que Brueghel había realizado enteramente «del natural», para lo cual hubo de desplazarse desde Amberes a Bruselas, pues sólo allí, en los jardines de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, sus protectores, podían encontrarse algunas de las flores que deseaba representar.<sup>11</sup>

Virtuosismo extremo, elaboración minuciosa: como ha estudiado Pamela M. Jones, Brueghel supo detectar y fomentar el interés de Borromeo por una pintura de factura exquisita que retratara el mundo natural con todos sus detalles, y que, al mismo tiempo, sustentara lecturas de tipo religioso acerca de la actividad creadora de Dios y el reflejo de su bondad en el esplendor de la naturaleza.<sup>12</sup> Brueghel acabó convirtiéndose, junto a Paul Brill, en uno de los artistas favoritos del arzobispo de Milán, y éste, a su vez, se convirtió, a principios del siglo XVII, en uno de los coleccionistas de bodegones y paisajes más importantes de Italia. Entre su colección, que posteriormente donaría a la ciudad de Milán -la Pinacoteca Ambrosiana-, además de numerosas obras de los pintores flamencos mencionados, se encontraba el cuadro de Caravaggio *Cesta de frutas*, considerado uno de los primeros ejemplos de pintura de bodegón como género independiente.

De la carta de Brueghel a Borromeo nos interesa destacar el modo en que la pintura es descrita como un recurso eficaz a la hora de intentar preservar una naturaleza -las flores- singularmente bella y preciada pero, al mismo tiempo, proverbialmente efímera y perecedera. La naturaleza fielmente representada de su cuadro, parece sugerir Brueghel, servirá como substituta a la naturaleza, muerta, de los jardines. [Figs. 102-103]

En sus escritos, al hablar de su gran afición por los géneros del paisaje y la pintura de bodegones y flores, Borromeo también hace alusión a esta idea de la preservación de la naturaleza a través de los cuadros:

[Cuando estoy en mi estudio y] hace calor, me agradan las flores, y algo de fruta en las mesas. Lo que más valoro son las frutas, y las flores, de primavera, y aún durante el verano -según las variaciones en el tiempo- [me agrada] disponer de varios floreros

---

[10] «Con comodita del sig. Herculi Biancho mando a V.S. Ill.mo il quadro delli fiori fatta tutti del naturel: in detto quadro ho fatto tanto quanto sapir farre. Credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori, finita con simila diligensa: d'iuerna farra un bel uedere: alcuni colori arriueno appressa poca il natural». 25 de agosto de 1606. Giovanni Crivelli, *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*. Milano, 1868, pp. 74-75. Sobre esta carta, y las relaciones de Brueghel con Italia en general, ver también: Stefania Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*. Firenze: Milano, 1983 (fragmento de la carta transcrito en pp. 111-112).

[11] Así lo detalla Brueghel en una carta anterior, enviada desde Amberes el 14 de abril de ese mismo año. Crivelli 1868, p. 63; Bedoni 1983, p. 109. Sobre este cuadro y estas cartas, desde el punto de vista de la pintura realizada «del natural», ver Claudia Swan, «*Ad vivum, naer het leven, from the life: defining a mode of representation*». *Word and Image* 11, nº. 4 (Diciembre 1995), pp. 353-372 (esp. pp. 358-359).

[12] Acerca de la relación entre Brueghel y Borromeo, y el coleccionismo de bodegones de este último ver, de Pamela M. Jones, «Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600». *The Art Bulletin* 70, nº. 2 (Junio 1988): 261-272; y *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Jones vincula los gustos coleccionistas de Borromeo con la ideología del «optimismo» cristiano, doctrina que orientó, a su vez, muchos de los escritos del arzobispo sobre arte -*De pictura sacra*, especialmente-, así como las actividades de la *Accademia del Disegno* que fundó en 1611.





Figs. 102-103. Jan Brueghel el Viejo, *Floreros*. Museo del Prado, Madrid



en la estancia, e ir cambiándolos, según la disponibilidad, y de acuerdo a mis gustos. Después, cuando el invierno cubre todo de hielo, yo disfruto de la vista -e incluso del olor imaginario, si no real- de las flores falsas... expresadas en la pintura... y en estas flores he querido contemplar la variedad de los colores, no fugaz, como la de algunas de las flores que pueden encontrarse [en la naturaleza], sino estable y muy duradera.<sup>13</sup>

Uvas pintadas de tal forma que lo pájaros se lanzaban sobre ellas, flores retratadas que casi se podían oler: la historia del género de las naturalezas muertas está llena de anécdotas que aluden a la capacidad de estas imágenes para generar la ilusión de una presencia engañosamente real de las cosas representadas. Éstas parecen abandonar el plano del cuadro y se convierten en objetos cercanos, tangibles. Es más, frente a los procesos naturales de deterioro, la naturaleza pintada se conserva incorruptible, incluso parece cobrar vida.

Son múltiples las formas en que la cultura de la Edad Moderna alude y rinde tributo al poder de la pintura para generar esta impresión de vida. La poesía, en particular, recoge numerosas expresiones de elogio hacia los pintores por su talento a la hora de rivalizar con el propio «natural» a través de sus representaciones.<sup>14</sup> Se trata de una vida «quieta», «en suspensión». Es inevitable jugar aquí con las variadas formas empleadas para designar este particular conjunto de formas pictóricas: «*still life*», naturaleza muerta, naturaleza «en reposo», etc.<sup>15</sup> A. P. A. Vorenkamp, en su historia de la pintura de naturalezas muertas holandesa, propuso que la palabra «*stilleven*» tiene su origen en la jerga de los pintores del siglo XVII, quienes, al referirse a dibujos realizados a partir de un modelo, empleaban la expresión «*leven*», «vivo», para denominar a estos modelos. Así, el término «*stilleven*» haría referencia a modelos estáticos, inmóviles, a diferencia de, por ejemplo, una «*vrouwenleven*», un modelo femenino, que debía cambiar de postura durante los

---

[13] Borromeo, *Pro suis studiis* (1628). Citado en Jones 1988, p. 269 [mi traducción del inglés].

[14] Baste mencionar, por ejemplo, dos fragmentos de dos silvas de Lope de Vega y Francisco de Quevedo. En primer lugar, «Y para que les des eterno lustre, / Y con tu mano candida levantes / Sus cadaveres frios / Del tumulto de marmoles sombríos, / Ilustres Sabios, Capitanes fuertes, / Burlando silvos, despreciando muertes, / Rompiendo yerros, y olvidando olvidos, / Salen agradecidos / A la inmortalidad de tus pinzeles». Lope de Vega, *Silva*, incluida en la obra de Vicente Carducho *Diálogos de la pintura* (*Diálogos de la pintura*. Editado por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979, p. 255). En segundo lugar, «Viose más de una vez Naturaleza / de animar lo pintado cudiciosa; / confesóse invidiosa / de ti, docto pincel, que la enseñaste, / en sutil lino estrecho, / cómo hiciera mejor lo que había hecho. / Tú solo despreciaste / los conciertos del año y su gobierno, / y las leyes del día, / pues las flores de abril das en hibierno, / y en mayo, con la nieve blanca y fría, / los montes encaneces». «Al pincel», Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos de Francisco de Quevedo*. Editado por José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1989, p. 135. Acerca de la relación entre el arte y la literatura del Siglo de Oro español, ver el clásico trabajo de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro* (3ª ed. Madrid: Cátedra, 1991). Ver también, entre otros trabajos más recientes, Mª Soledad Arredondo, «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro». *Anales de Historia del Arte* Volumen extraordinario (2008): 151-169. Todo ello en el marco del parangón entre la pintura y la poesía, expresado por la máxima horaciana «ut pictura poesis». Sobre esta cuestión, ver Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.

[15] Un repaso a las diferentes expresiones empleadas para referirse a estos géneros y subgéneros pictóricos puede encontrarse en Joan-Ramon Triadó, «Bodegones y pintura de bodegón». En *El Bodegón*, editado por Fundación Amigos del Museo del Prado. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000, pp. 33-48; *ibidem*, *El bodegón*. Barcelona: Arte Carroggio, 2003, pp. 11-15.

posados.<sup>16</sup> De la expresión holandesa derivaron los términos «*Stilleben*», en alemán, o «*still life*», en inglés, con un sentido similar a la idea de «*vie coite*» francesa: «vida inmóvil», «vida inmovilizada». Por otro lado, con una connotación, quizás, algo más sombría, la expresión «*nature morte*», en francés, de origen posterior a la de «*stilleven*», pasó a convertirse, al igual que su versión en castellano -«naturaleza muerta»- y en italiano -«*natura morta*»-, en la otra forma empleada para referirse a este conjunto de pinturas llenas de motivos, efectivamente, naturalistas, con un gran predominio de elementos «muertos».<sup>17</sup>

Como ha señalado Sam Segal, hay algo de absurdo y al mismo tiempo sugerente en estas dos formas diferentes, casi opuestas, de nombrar el mismo tipo de cuadros.<sup>18</sup> Se establece una tensión curiosa entre el carácter no ya efímero y perecedero sino a veces explícitamente exangüe, muerto, de los elementos que inspiran y llenan estas imágenes y la impresión, convincente en mayor o menor grado, de vida aparente, de vida simulada y fingida, que logran transmitir al observador. Una vida suspendida en el tiempo, «congelada». Ante un cuadro de bodegón es difícil sustraerse a la idea de que contemplamos el peculiar retrato de un instante, ficticio, engañoso, por un lado, e inmediato y fugaz, por otro. Aquí nos interesa destacar el modo en que la naturaleza representada queda atrapada, fijada, en ese retrato de un instante, en esta ilusoria «instantánea». Se trata de una forma particular de preservación cuyo legado es un conjunto de elementos naturales ciertamente «fossilizados» en el tiempo, pero no carentes de cierta compostura que los hace parecer vivos; algunos, incluso, han quedado plasmados en el momento de su mayor esplendor -en el caso de los flores o las frutas, al comienzo de un irrevocable proceso de deterioro que la pintura logra desafiar.<sup>19</sup>

Esta idea de una naturaleza preservada en los cuadros es, como decíamos, comparable con los esfuerzos en otros ámbitos como el del coleccionismo o el del conocimiento naturalista por conservar los objetos naturales en condiciones óptimas para su estudio, uso y exhibición. En este sentido, un repaso rápido a los inventarios de las colecciones de los siglos XVI y XVII revela el predominio de objetos caracterizados por su rigidez, su solidez; elementos resistentes a las duras condiciones de los largos viajes, resistentes a los cambios de clima, a la podredumbre, a los ataques de la humedad o de los insectos. Caracolas, piedras preciosas, fósiles, corales, raíces, frutos, huesos y pieles de animales,

---

[16] Ver Guy Davenport, *Objects on a table: harmonious disarray in art and literature*. Washington, D. C.: Counterpoint, 1998, pp. 3-4; Francisco Calvo Serraller, «El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón». En Fundación Amigos del Museo del Prado 2000, p. 19.

[17] Ver Charles Sterling, *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*. Paris: Pierre Tisne, 1959 y la bibliografía del catálogo de la exposición *Stilleben in Europa*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1979.

[18] Señala este autor: «ni la vida (*life*) suele estar quieta (*still*) ni la naturaleza suele estar muerta». Sam Segal, «Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos». En Fundación Amigos del Museo del Prado 2000, p. 189.

[19] Como ha señalado Norman Bryson, en la pintura de naturalezas muertas «se detecta un cierto rechazo del tiempo natural y de la temporalidad [...] La simultánea perfección de tantas flores de estaciones distintas destierra la dimensión del tiempo y rompe los límites entre el hombre y los ciclos de la naturaleza. Lo cual es justamente la cuestión: lo que se está explorando es el poder de la técnica (primero de la horticultura, luego de la pintura) para sobrepasar las limitaciones del mundo natural». Norman Bryson, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 110.

picos de pájaros, caparazones, cuernos... Continuando con el juego de palabras en torno a la pintura de naturalezas muertas, proponemos denominar a estos elementos «*stiff-lives*»: naturalezas duras, naturalezas rígidas. Así se explica, por ejemplo, como ha mostrado Wilma George, que el armadillo fuera uno de los animales exóticos más populares en las colecciones naturalistas europeas: su resistente coraza era fácil de preservar y transportar.<sup>20</sup> Raramente se contaba con un ejemplar completo, intacto. En la mayoría de los casos se disponía de fragmentos, fragmentos aislados de un todo inaccesible, por perecedero. Es, además, la época de las grandes colecciones «secas», antes del desarrollo, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, de otras formas de preservación -el coleccionismo «húmedo»- a base de soluciones líquidas y preparados conservados en recipientes herméticos.<sup>21</sup>

Estas dificultades -fragmentación, conservación precaria, descontextualización- tuvieron su repercusión a nivel epistemológico.<sup>22</sup> Como ha apuntado Anne Larsen, se trataría de un movimiento en dos direcciones. En primer lugar, las partes «duras» se convirtieron en el elemento representativo de muchos especímenes, mientras que las partes «blandas», o bien no existían ya, o bien se descartaban, pues su conservación para un posterior estudio no era viable. En segundo lugar, a la hora de escoger una característica que sirviera de criterio clasificatorio, los naturalistas debían optar entre aquellos rasgos compartidos por el mayor número de ejemplares, es decir, los de mayor durabilidad. La clasificación y caracterización del espécimen, en definitiva, dependería del tipo de partes que podían ser preservadas y comparadas.<sup>23</sup> Ante estas dificultades derivadas de la falta de acceso a especímenes completos o en buen estado de conservación las imágenes se convirtieron en

---

[20] Wilma George, «Alive or Dead: Zoological Collections in the Seventeenth Century». En *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*, editado por Oliver R. Impey y Arthur MacGregor. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 247. Otro ejemplo que describe esta autora es el de las tortugas, empleadas como alimento durante el viaje, de las que sólo se conservaban los caparazones. Peter Mason comenta la mala fortuna de Jean de Léry, cuando en su viaje de vuelta de Brasil, debido a la hambruna que padeció la tripulación, debieron comerse los monos y los loros que traía para los coleccionistas. Léry se tuvo que consolar con «ponerlos en el gabinete de sus memorias». Ver Peter Mason, «From presentation to representation: *Americana* in Europe». *Journal of the History of Collections* 6, nº. 1 (1994), p. 16, nota 34.

[21] Cook 2002, p. 229. Una técnica de preservación «seca» muy extendida fueron, por ejemplo, los herbarios. Como señala Karen Meier Reeds, aunque las plantas secas se habían empleado desde antiguo para multitud de usos, desde la fabricación de remedios a la condimentación de alimentos, la idea de prensar y conservar plantas y flores entre hojas de papel fue una innovación del siglo XVI, atribuida a Luca Ghini, primer profesor de simples en Bolonia, y primer director del jardín botánico de Pisa. Mediante este procedimiento se podía conservar parte de la forma de los especímenes, y algo de su color. «*Hortus siccus*», «jardín seco». Los herbarios servían especialmente para preservar ejemplares que tenían vidas cortas, sobre todo las especies exóticas, que no sobrevivían en los climas europeos. Ver Meier Reeds, «Renaissance humanism and botany». *Annals of Science* 33, no. 6 (1976), p. 519.

[22] Entre los autores que han trabajado este asunto citamos a Cook, Olmi y, especialmente, a Anne Larsen. Cook 2002; Giuseppe Olmi, «From the marvellous to the commonplace: Notes on natural history museums (16th-18th centuries)». En *Non-verbal communication in science prior to 1900*, editado por Renato Mazzolini. Firenze: L.S. Olschki, 1993, pp. 235-278; Anne Larsen, «Equipment for the field». En *Cultures of natural history*, editado por Nicholas Jardine, J. A Secord, y E. C Spary. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 358-377.

[23] Larsen 1996, p. 359. «One could not choose a part that was not present in all specimens in question, and the parts that *were* present were often those that were easiest to preserve, not those that would be the most useful for classification».

un complemento fundamental. Un complemento doblemente práctico, como ha precisado Giuseppe Olmi. Por un lado, al ofrecer una representación visual del espécimen incorrupto, hacían posible el ejercicio de comparar e identificar las partes -los fragmentos: cuernos, picos, caparazones, etc.- con el todo. Por otro lado, la propia imagen era, al menos en comparación con el ejemplar completo retratado, más duradera, más fácil de preservar.<sup>24</sup>

Ilustremos esta tensión entre preservación y conocimiento a través de un ejemplo extraído del ámbito de la taxidermia ornitológica: el ave del paraíso.

## 5. 2 Historia natural y preservación: el ave del paraíso

Entre las diferentes modalidades de prácticas taxidermistas de la Edad Moderna la preservación de aves fue una de las más populares entre naturalistas y coleccionistas. Con sus vistosos plumajes y formas extrañas y curiosas, los pájaros -especialmente los de procedencia exótica- se convirtieron en objetos muy preciados en el Viejo Mundo.<sup>25</sup> El problema de cómo preservarlos no constituía una novedad en los siglos XVI y XVII. Desde antiguo, la preparación de aves se venía asociando con prácticas bien variadas: rituales religiosos, arte plumario, decoración de vestimentas y viandas. Pero fue durante los siglos XVI y XVII, con la creciente expansión comercial, cuando se potenció el desarrollo de técnicas que permitieran conservar y aprovechar los bellos atributos de estos especímenes una vez muertos.

Dos fueron las técnicas de preservación más empleadas.<sup>26</sup> La primera consistía en secar, bien en un horno o mediante la aplicación de sustancias secantes -entre las que podían incluirse especias como la pimienta-, el cuerpo de un ave a la que previamente se habían extraído las vísceras. El naturalista francés Pierre Belon describe este método de «momificación» por secado en su obra *L'Histoire de la nature des oyseaux* (1555), una de las primeras fuentes escritas con instrucciones concretas acerca de la preservación de pájaros.<sup>27</sup> La segunda técnica, más sofisticada, consistía en separar la piel, con las plumas, del cuerpo del ave y tratarla con una mezcla de sustancias secantes. Posteriormente, la piel podía rellenarse con algún material blando, como lana o paja, o bien se fijaba sobre un soporte rígido que tuviera la forma del cuerpo del ejemplar cuando estaba vivo. Mediante esta técnica se lograba mayor durabilidad, y el preparado resistía mejor el ataque de los insectos. No obstante, se requería una gran habilidad para obtener, primero, y recomponer,

---

[24] Olmi 1993, pp. 240-241.

[25] En nuestra exposición seguimos a Paul Farber, «The development of taxidermy and the history of ornithology». *Isis* 68, n.º. 4 (1977): 550-566; y Karl Schulze-Hagen, Frank Steinheimer, Ragnar Kinzelbach, y Christoph Gasser, «Avian taxidermy in Europe from the Middle Ages to the Renaissance». *Journal of Ornithology* 144, n.º. 4 (Octubre 1, 2003): 459-478. Este último trabajo es particularmente útil para ampliar la bibliografía sobre el tema.

[26] Schulze-Hagen *et al* 2003, pp. 470-471.

[27] *Ibidem*, p. 471. Como señalan estos autores, antes de 1700 no puede decirse que hubiera una literatura impresa específica sobre taxidermia. La mayoría de las indicaciones sobre técnicas de preservación se incluían en obras dedicadas a otros temas, como el libro de Belon o los de muchos otros naturalistas. Las primeras publicaciones dedicadas explícitamente al tema de la taxidermia vendrían después, a comienzos del siglo XVIII, de la mano de naturalistas como James Petiver o René-Antoine Ferchault de Réaumur.



después, una piel con todo su plumaje intacto, sin roturas o marcas de costuras visibles, y con una apariencia naturalista. Esta técnica aparece descrita, por ejemplo, en tratados de la época dedicados al arte de la caza, en los que se detalla el uso de especímenes disecados como señuelos -táctica para la que resultaba fundamental que el animal muerto pareciera seguir estando vivo.<sup>28</sup> Este segundo método se empleó durante largo tiempo, pues bien entrado el siglo XVIII el naturalista francés René-Antoine Ferchault de Réaumur, una de las figuras centrales en la historia de la taxidermia, lo incluía en su repertorio de técnicas de preparación.<sup>29</sup>

### 5. 2. 1 Tener y no tener (patas): el ave del paraíso en la cultura moderna

El ejemplo concreto que proponemos analizar es el del ave del paraíso. La historia de estas aves -naturales de Nueva Guinea y del complejo entramado de islas que conforman el archipiélago de las Molucas- comienza con los relatos de los primeros viajeros y comerciantes que, a principios del siglo XVI, recorrieron y exploraron aquellas regiones en busca de nuevas rutas para el comercio de especias. Es una historia que nace también con las reacciones ante la llegada de los primeros ejemplares del ave a Europa, especímenes alterados y preservados de tal forma que sus características físicas dieron pie a conjeturas de orden naturalista y simbólico ciertamente novedosas y sugerentes.<sup>30</sup>

La más problemática fue, sin duda, la disquisición en torno a la supuesta naturaleza ápada

---

[28] Ver, por ejemplo, la obra *Uccelliera*, recopilación de Cassiano dal Pozzo, publicada por Giovanni Pietro Olina en 1622. Más detalles en Schulze-Hagen *et al* 2003. Sobre libros de caza y montería publicados en el ámbito hispano, ver Manuel Barbero Richart, *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*. Univ de Castilla La Mancha, 1999, pp. 59-62, y especialmente el estudio preliminar de Abilio Reig-Ferrer a la edición de *Historiae Naturalis de Avibus*, de Johannes Jonstonus (Burgos: Siloé, 2008, pp. 19-155).

[29] Farber 1977, pp. 551-553. El título del trabajo de Réaumur, en una traducción posterior inglesa, sintetiza muy bien el problema en cuestión: «Divers Means for preserving from Corruption dead Birds, intended to be sent to remote Countries, so that they may arrive there in good Condition. Some of the same Means may be employed for preserving Quadrupeds, Reptiles, Fishes, and Insects, by M. de Reaumur, F. R. S. and Memb. Royal Acad. Sc. Paris. translated from the French by Phil. Hen. Zollman, Esq; F. R. S.». *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 1748, 45.

[30] Además del ya mencionado artículo Schulze-Hagen *et al* 2003, para la elaboración de este tema nos hemos servido principalmente de Erwin Stresemann, «Die Entdeckungsgeschichte der Paradiesvögel». *Journal of Ornithology* 95, nº. 3 (1954), pp. 263-291; Thomas P. Harrison, «Bird of Paradise: Phoenix Redivivus». *Isis* 51, nº. 2 (1960); Donald F. Lach, *Asia in the Making of Europe, Volume II: A Century of Wonder. Book 1: The Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1970; Wilma George, «Sources and background to discoveries of new animals in the sixteenth and seventeenth centuries». *History of Science* 18:2, nº. 40 (1980); Wolfgang Harms, «On natural history and emblematics in the sixteenth century». En *The natural sciences and the arts*, editado por Allan Ellenius. Stockholm: Almqvist; Wiksell, 1985; Brian W. Ogilvie, *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2006, pp. 248-252; Peter Mason, *Before disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*. London: Reaktion Books, 2009, pp. 134-136; y, especialmente, José Julio García Arranz, «Paradisea Avis: La imagen de la naturaleza exótica al servicio de la enseñanza didáctico-religiosa en la Edad Moderna». *Norba-Arte* XVI (1996), pp. 131-152, de donde he extraído buena parte de la información sobre la iconografía emblemática de este ave. De este mismo autor -aunque no se trata el tema del ave del paraíso- ver *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Universidad de Extremadura, 1996.

de estos pájaros, que contradecía la aserción de Aristóteles de que todas las aves están dotadas de patas.<sup>31</sup> Una polémica alimentada, sobre todo, por el tipo de especímenes al que tenían acceso los exploradores y comerciantes europeos: ejemplares preparados según el método empleado por los cazadores nativos para tratar y conservar los preciados plumajes de estas aves, que implicaba cortarles las patas, y a menudo las alas o la cabeza, además de destriparlas y disecarlas. Unos ejemplares, en definitiva, determinados por las técnicas de preservación.

Las primeras noticias acerca de estos «passaros myrrados»<sup>32</sup> no hacen referencia a esta supuesta naturaleza ápada que con el tiempo se convertiría en su rasgo más característico. Wilma George atribuye la primera descripción del ave del paraíso al portugués Tomé Pires, autor de una *Suma Oriental que trata do Mar Roxo até aos Chins* escrita entre 1512 y 1515 y que permaneció inédita, salvo una selección incluida por Giovanni Battista Ramusio en su recopilación de relatos *Navigazioni et Viaggi*.<sup>33</sup> El relato de Pires reúne algunos de los tópicos que posteriormente constituirían la descripción típica de este ave: su asociación al cielo y a lo divino («passaros de Deus»), las dudas acerca de su alimentación, su uso para la elaboración de adornos vistosos, o su alto valor como mercancía; pero no incluye ninguna alusión a la falta de patas.<sup>34</sup>

Es más, otro de los primeros y más citados testimonios acerca de estas aves, el del explorador y cronista italiano Antonio Pigafetta, hace referencia a dos ejemplares *con* patas, e incluye una breve descripción de éstas. Se trata de las aves que llegaron a Sevilla en septiembre de 1522 a bordo de la nave Victoria junto al resto de la expedición que, al mando de Juan Sebastián Elcano, tras la muerte de Fernando de Magallanes, había completado la primera vuelta al mundo. Pigafetta, uno de los dieciocho miembros de la expedición que sobrevivieron al viaje, incluyó su descripción de las dos aves del paraíso en su crónica, *Primer viaje en torno del globo*, un relato, a modo de diario, en el que aparecen registrados todo tipo de datos alusivos a las vicisitudes de la travesía, así como a la naturaleza de los territorios explorados y las costumbres de sus habitantes.<sup>35</sup>

La descripción se encuentra en la entrada correspondiente al día 17 de diciembre de 1521, cuando la expedición estaba a punto de abandonar las islas Molucas con destino a España:

---

[31] Aristóteles, *Historia de los animales*, Libro I, 1, 487b.

[32] La expresión es del portugués Antonio Galvão, gobernador de las Molucas entre 1536 y 1540. «Arus, donde ven os passaros myrrados, q'sam mui estimados pera penachos». Citado en Stresemann 1954, p. 264.

[33] George 1980, p. 92.

[34] «Those which are prized more than any others come from the islands called Aru (*Daru*), birds which they bring over dead, called birds of paradise (*passaros de Deus*), and they say they come from heaven, and that they do not know how they are bred; and the Turks and Persians use them for making panaches -they are very suitable for this purpose. The Bengalees buy them. They are good merchandise, and only a few come». Tomé Pires, *The Suma oriental of Tome Pires: an account of the East, from the Red Sea to China*. Editado por Armando Cortesão. 2 vols. Asian Educational Services, 1990, p. 209.

[35] Antonio Pigafetta, *Primer Viaje en torno del globo*, en J. Sebastián Elcano, A. Pigafetta, M. Transilvano, F. Albo, G. de Mafra y otros, *La primera vuelta al mundo*. Editado por Ramón Alba. Madrid: Miraguano, 2003, pp. 191-325.

Nos dio también para el rey de España dos pájaros muertos muy hermosos; tenían el tamaño de un tordo: la cabeza, pequeña; el pico, largo; las patas, del grueso de una pluma de escribir y de un palmo de largo; la cola, parecida a la del tordo; sin alas, y en su lugar largas plumas de diferentes colores, parecidas a penachos; las plumas, oscuras, salvo las de las alas; no vuelan mas que cuando hace viento; cuentan que vienen del Paraíso terrenal, y les llaman *bolon divata*, que quiere decir, pájaro de Dios.<sup>36</sup>

Poco después del regreso de la expedición de Magallanes a España, Maximilianus Transilvanus, secretario de Carlos I, escribió acerca de estos mismos ejemplares en una carta enviada al cardenal arzobispo de Salzburgo, Mateo Lang, el día 5 de octubre de 1522.<sup>37</sup> En lugar de dos, como en el relato de Pigafetta, Transilvanus habla de «cinco aves de aquellas *manucodiatas*»<sup>38</sup>, «que tienen por cosa celestial, y aunque están muertas jamás se corrompen ni huelen mal, y son en el plumaje de diversos colores y muy hermosas, y de tamaño de tortolillas, y tienen la cola larga hartó, y si les pelan una pluma les nace otra aunque estén muertas; las cuales llevan los reyes cuando van a pelear con sus contrarios, y tienen por cierto que teniéndolas consigo están seguros en la batalla y que no pueden ser vencidos de sus enemigos».<sup>39</sup> Antes, en su carta, Transilvanus explica la asociación de estas aves con lo divino y paradisiaco.<sup>40</sup> Y alude, por primera vez, al supuesto vuelo perpetuo de estos pájaros, aunque en ningún momento señala si los ejemplares que describe carecían o no de patas: «andan volando, sin que jamás las viese persona alguna asentar en tierra, ni en árbol, ni en otra cosa que en la tierra sea, y así andan volando siempre por el aire sin posar en parte alguna, hasta que cansadas, desfalleciendo, caen en tierra muertas, y no las toman vivas».<sup>41</sup>

Como ha señalado Brian Ogilvie, la idea de un pájaro en vuelo permanente avanzada por Transilvanus, por fantástica que pareciera, quedaba corroborada en gran medida por

---

[36] Pigafetta 2003, pp. 300-301.

[37] *Carta escrita por Maximiliano Transilvano de cómo y por qué y en qué tiempo fueron descubiertas y halladas las islas Molucas, donde es el propio nacimiento de la especiería, las cuales caen en la conquista y marcación de la corona real de España*, en Sebastián Elcano *et al* 2003, pp. 15-66. La carta, redactada en latín, se publicó en Roma al año siguiente; antes, por tanto, que el relato de Pigafetta, cuya primera edición fue publicada en francés, en París, entre 1526 y 1535.

[38] En su recopilación *Histoires Prodigieuses* (Paris, 1560) Pierre Boaistuau habla de tres aves. «En el principio que aquellas Islas se descubrieron, fueron aquellos pájaros muy estimados, por su singularidad y estrañeza, y como cosa tal fueron presentados tres dellos al Emperador Carlo quinto, más después ca, han caydo de su estima, porque se han traydo muchos dellos, aunque siempre serán maravillosos». Citado de la traducción de Boaistuau a cargo de Andrea Pescioni, *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucessos acaecidos en el mundo* (Madrid, Luis Sánchez, 1603, 141r-142r). García Arranz 1996, p. 141.

[39] Sebastián Elcano *et al* 2003, p. 62. En la carta Transilvanus añade que «una de estas aves *manucodiatas* alcancé del capitán de esta nao que las trajo, y la envió a Vtra. Sría. Rma», junto a «alguna cosa de la canela y nueces moscadas, macías y clavos» (pp. 62-63).

[40] «Pues como los moros mercaderes que tienen trato de ir a comprar especiería a las dichas islas Molucas, hablando con los reyes molucenses sobre aquellas aves *manucodiatas* les dijessen que se criaban en el paraíso terrenal, y que de allá venían [...] (Sebastián Elcano *et al* 2003, pp. 56-57). Por ello, continúa, «pusieron [los reyes molucenses] por nombre *manucodiata* a aquellas aves, que quiere en su lengua decir Ave de Dios». «Y son tenidas en tanta veneración estas aves por los dichos reyes, que como cosa celestial las reverencian y tienen en reliquias, creyendo en todo por suceso, que teniendo consigo alguna de aquellas aves no hay nadie que les pueda empecer ni hacer mal. Y de esta causa, cuando les acaece tener algunas guerras o diferencias yendo contra sus enemigos, llevan consigo aquellas aves, y piensan que en ninguna manera los pueden herir ni hacer daño sus contrarios [...]» (p. 57).

[41] Sebastián Elcano *et al* 2003, p. 56.

la observación de los pocos ejemplares que iban llegando a Europa: cuerpos disecados reducidos prácticamente a su plumaje y sin patas con las que poder posarse.<sup>42</sup> Es probable, por tanto, que la creencia en la naturaleza ápada del ave del paraíso surgiera a partir de estas dos experiencias: los testimonios de viajeros o informantes locales acerca del ave y sus hábitos, por un lado, y, sobre todo, la observación directa de los ejemplares preservados, por otro.

Pasado un tiempo tras la publicación de las descripciones de Pigafetta y Transilvanus, la creencia en este *perpetuum mobile* sin patas fue convirtiéndose en un hecho aceptado, aunque con diversos matices que no harían sino aumentar la paradoja en torno a sus rasgos y costumbres. Así, Girolamo Cardano, en su obra *De Subtilitate*, del año 1550, sostendrá que la manucodiata carece de patas pero puede servirse de sus plumas para colgarse de las ramas de los árboles y descansar.<sup>43</sup> Señala, además, que el macho posee una cavidad en su espalda para que la hembra pueda incubar los huevos en pleno vuelo, y que el único alimento de estas aves es el rocío. Esta información fue copiada y comentada por muchos autores posteriores, entre ellos Pierre Belon, quien en su obra *L'histoire de la nature des oyseaux* propone identificar el ave ápada descrita por Cardano con el ave fénix.<sup>44</sup> Curiosamente, tres años antes, Francisco López de Gómara, en su *Historia General de las Indias*, de 1552, había incluido una descripción del ave del paraíso en la que, como Pigafetta, hacía referencia explícita a sus patas, «largas un palmo».<sup>45</sup> Pero el dato, tan significativo, o bien pasó inadvertido o, como señala José Julio García Arranz, fue silenciado por los autores posteriores.<sup>46</sup>

El hecho de que Conrad Gesner -en el tercer volumen de su historia de los animales, dedicado a las aves y publicado en el año 1555- avalara la hipótesis de la ausencia de patas citando el testimonio de testigos pertenecientes a su círculo de correspondientes contribuyó sobremanera a asentar la fama legendaria de la manucodiata.<sup>47</sup> En su obra Gesner incluyó también una imagen del ave que pronto se convertiría en un referente iconográfico, reproducido, como veremos más adelante, en multitud de tratados naturalistas o de otras temáticas. [Fig. 104]

---

[42] Ogilvie 2006, p. 250. Stresemann 1954, pp. 264-265.

[43] Girolamo Cardano, *De Subtilitate*. Paris: Michaelis Fezandat et Roberti Granion, 1550, 202r.

[44] Belon, 1555, Libro I, Cap. 23, p. 79. Ver Harrison 1960, p. 176 y nota 9.

[45] Francisco López de Gómara, *Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido dende que se ganaron hasta el año de 1551. Con la conquista de México de la Nueva España*, Zaragoza, Agustín Millán, 1552. La descripción de López de Gómara dice así: «Hay en Tidore y por aquellas islas unas avecicas que llaman mamucos, las cuales son de mucho menor carne que cuerpo muestran; tienen las piernas largas un palmo; la cabeza chica, más luengo el pico; la pluma de color lindísimo; no tienen alas, y así no vuelan sino con aire; jamás tocan en tierra sino muertas, y nunca se corrompen ni pudren. No saben dónde crían ni qué comen, y algunos piensan que anidan en paraíso, como son moros y como creen en el Alcorán, que les pone otras semejantes y aun peores cosas en su paraíso. Piensan los nuestros que se mantienen del rocío y flor de las especias. Como quiera que sea, ellos no se corrompen. Los españoles los traen por plumajes, y los malucos, por remedio contra heridas y asechanzas». Citado de Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. Editado por Jorge Gurriá Lacroix. Caracas: Ayacucho, 1979, p. 148.

[46] García Arranz 1996, p. 138, nota 13.

[47] Conrad Gesner, *Historiae animalium liber III, qui est de avium natura*, Tiguri: apud Christoph. Froschouerum, 1555, pp. 611-614.



La literatura emblemática en particular pronto se hizo de eco de las historias en torno a este ave, cuyos hábitos y singular fisionomía inspirarían las más variadas interpretaciones de orden moral y religioso. Publicada en 1564, *Emblemata*, de Johannes Sambucus, es considerada la primera obra que incorporó el caso del ave del paraíso a un libro de emblemas.<sup>48</sup> Bajo el lema «Vita irrequieta» («Vida sin descanso»), en alusión al vuelo constante del ave, la referencia a la manucodiata fue interpretada como una exaltación a la vida activa y diligente. Diez años más tarde, Luca Contile se serviría del mismo motivo para comparar la ligereza del ave con las aspiraciones elevadas del hombre virtuoso.<sup>49</sup> Asimismo, Juan de Borja, en su obra *Empresas morales*, de 1581, el primer libro de emblemas publicado en castellano, empleó este ave «sin ningun pie»<sup>50</sup> para aludir a aquellos individuos que optan por una vida retirada y tranquila en lugar de asumir proyectos que no están a la altura de su potencial y valía.<sup>51</sup> Por último, uno de los usos emblemáticos del ave más conocidos y citados fue el de Joachim Camerarius, que incluyó una empresa dedicada a la manucodiata en el tercero de sus cuatro libros de emblemas de temática naturalista, publicado en 1596.<sup>52</sup> Bajo el lema «Negligit ima» («Descuida lo más bajo»), ya empleado unos años antes por Giulio Cesare Capaccio en un emblema basado en el mismo motivo<sup>53</sup>, el ave representaría, de nuevo, el desinterés de las personas virtuosas por los asuntos mundanos y su preferencia por los temas elevados.<sup>54</sup>

Mucho de este simbolismo emblemático quedó recogido en el último gran tratado naturalista de la centuria dedicado a las aves, la obra *Ornithologiae*, de Ulisse Aldrovandi, publicada en 1599.<sup>55</sup> Fiel a su estilo y afanes enciclopédicos, el naturalista boloñés se basó en las

---

[48] Johannes Sambucus, *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*. Antuerpiae: Christopherus Plantinus, 1564, p. 132. Ver Harms 1985, p. 72 y García Arranz 1996, p. 149.

[49] Luca Contile, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, 1574, 77v-78r. García Arranz 1996, p. 144. El emblema y su lema, «Sine pondere sursum» («Sin peso, hacia arriba») apuntan, de algún modo, a los efectos en los cuerpos de estas aves del método de preservación antes descrito.

[50] La expresión está sacada del *Vocabulario del humanista* (Valencia, 1569), de Lorenzo Palmireno, en la breve entrada dedicada a la «Paradisea».

[51] El lema: «Aut volare, aut quiescere» («O volar, o reposar»). Juan de Borja, *Empresas morales*. Praga: Jorge Nigrin, 1581, 49v-50r. «Así, el que quisiere dar a entender que no quiere emprender cosas pequeñas y que antes quiere vivir con sosiego, retiradamente, podrálo mostrar con esta Empresa del Pájaro que llaman de Paraíso, que viene de las Indias Orientales, con la letra que dice: AUT VOLARE AUT QUIESCERE, que quiere decir: O VOLAR O REPOSAR. Porque así como este ave, por no tener pies, o ha de volar o estar queda, de la misma manera se da a entender que, no pudiendo emprender cosas altas y en que muestra su valor, quiere más pasar la vida quieta y familiarmente». Citado de *Empresas Morales*. Editado por Rafael García Mahiques. Valencia: Ajuntament, 1998, pp. 110-111.

[52] Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta*. Noribergae: Paulus Kaufmann, 1596, 43r-43v.

[53] Giulio Cesare Capaccio, *Delle Imprese*. Napoli: Gio. Giacomo Carlino, Antonio Pace, 1592, I, 67v-68r. Como apoyo a su descripción del ave, en el texto que acompaña al emblema Capaccio alude a un ejemplar conservado en el museo de Ferrante Imperato.

[54] En ediciones posteriores encontramos un lema diferente: «Terra commercia nescit» («Ignora el trato con lo terreno»), de interpretación similar a la anterior. Ver, por ejemplo, Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum centuriae quatuor*, Moguntiae, Ludovici Bourgeat, 1677, centuria III, emblema 43, pp. 86-87. García Arranz 1996, p. 145.

[55] *Ornithologiae, hoc est de avibus historia libri XII*. Bononiae: Franciscus de Franciscis, 1599. Las



¶ Sunt qui hanc auem Germanicè *Lufftuogel* appellant, hoc est auem aeris; siue quòd in aere semper fere degat, siue quòd eo etiam uiuere uulgò existimetur. Quidam receptaculum putant sub alis habere foeminam, ubi oua foueat. ¶ Reges Moluccis (in Moluccis insulis) paucis antè annis immortales animas esse credere cœpere: haud alio argumento ducti, quàm quòd auiculam quandam pulcherrimam, nunquam terræ aut cuiquā alij rei quæ in terra esset insidere animaduertent, sed aliquando ex summo æthere exanimem in humum decidere. Et cum Mahumethani qui ad eos commercij causa commearent, hanc auiculam in paradiso ortam, paradisum uerò locum animarum quæ uita functæ essent, attestaretur, induerunt in reguli Mahumethi sectam, quòd hæc de hoc animarum loco mira polliceretur. Auiculam uerò mamuco dicta, id est auiculā dei appellant; quam adeo sanctè religioſèq; habent, ut se ea reges tutos in bello existimēt, etiam si suo more in prima acie collocati

Fig. 104. Ave del paraíso. Conrad Gesner, *Historiae animalium liber III qui est de auium natura* (1555)

más diversas fuentes para reunir la información más actualizada sobre este pájaro -según su criterio también- desprovisto de patas. Amplió, además, el repertorio iconográfico al aportar cuatro nuevas imágenes, además de la ya publicada por Gesner, para cada una de las cinco especies de ave del paraíso discutidas en su texto. [Figs. 105-109]

Pocos años más tarde, en un apéndice de su obra *Exoticorum libri decem*, de 1605, Clusius calificaría el trabajo de Aldrovandi sobre las manucodiatas como el más completo y riguroso hasta la fecha.<sup>56</sup> Sólo un punto se volvió de nuevo problemático: la naturaleza ápada del ave. En su libro Clusius reconoce que durante un tiempo él también había creído, como Aldrovandi, y contra el parecer de Aristóteles, que las manucodiatas carecían de patas. Sin embargo, la noticia de que varios ejemplares *completos* habían llegado a Amsterdam provenientes de las Indias Orientales le hizo cambiar de opinión. A pesar de que no pudo observar estos especímenes de primera mano, pues muy pronto fueron vendidos y pasaron a engrosar la colección naturalista de Rodolfo II<sup>57</sup>, Clusius tuvo acceso al testimonio de individuos que sí los habían visto -entre ellos los navegantes holandeses que los habían transportado a Europa, quienes le aseguraron que las aves tenían patas.<sup>58</sup>

A lo largo de su texto Clusius insiste en que le habría gustado hacerse con un ejemplar completo, con el fin de contrastar la información facilitada por sus contactos y obtener, además, una imagen que no sólo sirviera de complemento a su descripción sino que mostrara, en un golpe de vista, que la manucodiata era un ave como las demás.<sup>59</sup> Siempre atento a la hora de incorporar a su obra los materiales más actualizados y novedosos, finalmente tuvo que conformarse con incluir dos xilografías de dos especímenes *sin patas*.<sup>60</sup> [Figs. 110-111] En cualquier caso, el peso de los testimonios que citaba parecía

---

páginas dedicadas al ave del paraíso: pp. 806-816.

[56] Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem*. Lugduni: ex Officina Plantiniana, 1605, p. 359. La parte dedicada a la manucodiata comprende las páginas 359-363. Según la ordenación cronológica sugerida por Erwin Stresemann, la obra de Aldrovandi marcaría el final de un primer «periodo de especulación» en torno a la manucodiata, desde 1522 hasta 1599, seguido de un «periodo de “objetividad sin experiencia”», pues no fue hasta principios del siglo XIX cuando un europeo pudo observar por primera vez un ave del paraíso viva (Stresemann 1954, p. 271). Se trata de una separación, como ha señalado Ogilvie, y comprobaremos con el ejemplo de Nieremberg, muy cuestionable (Ogilvie 2006, pp. 251-252).

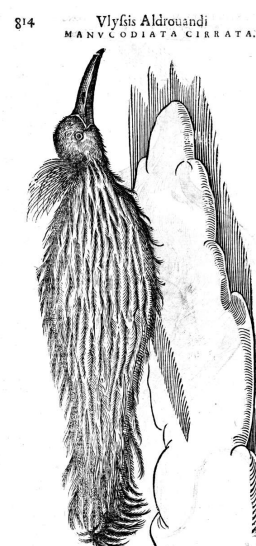
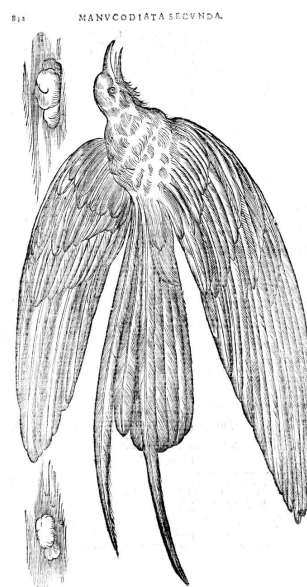
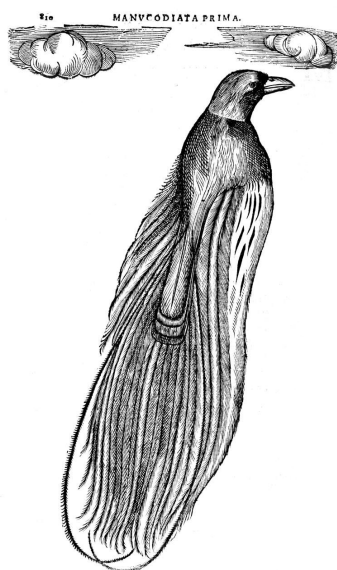
[57] El inventario redactado por Daniel Fröschl entre 1607-1611 incluye cincuenta y ocho pieles de pájaro, y más de veinte aves del paraíso, muchas sin patas ni cabeza, otras con patas. Schulze-Hagen *et al* 2003, p. 462. El inventario está transcrito en R. Bauer y H. Haupt, «Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II, 1607-1611». *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 7 (1976): I-XLV, 1-191.

[58] Los navegantes holandeses, señala Clusius, le hicieron saber que aunque no habían visitado los lugares donde viven las manucodiatas, los individuos que les vendieron los ejemplares les revelaron que las aves sí tenían patas, pero que generalmente las perdían en el proceso de preparado del espécimen muerto (Clusius 1605, p. 359). Menciona, además, la carta de uno de los intermediarios en la venta de las manucodiatas a Rodolfo II, Jehan de Weely, quien también la asegura de que las aves tienen patas. Esta carta se ha conservado. Peter Mason transcribe un fragmento y aporta las referencias bibliográficas en Mason 2009, p. 135.

[59] Varias veces insiste Clusius en que le gustaría hacerse con un ejemplar completo, con el fin de obtener una imagen que sirviera, junto a su descripción, para subsanar el error acerca de estas aves. Clusius 1605, p. 359.

[60] El primero, un ejemplar perteneciente a la colección de Peter Pauw en Leiden; el segundo, un ave del paraíso que le había sido enviada por otro de sus contactos, el comerciante Emanuel Sweerts, quien también le envió el cuerpo preservado de un perezoso. Clusius 1605, pp. 360 y 362. Mason 2009, p. 134.



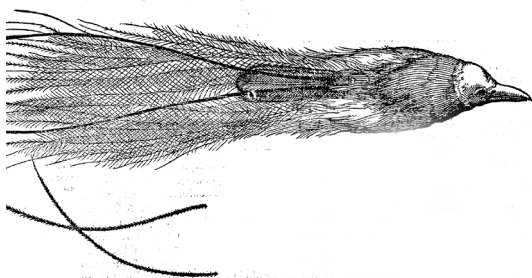


Figs. 105-109. *Aves del paraiso*. Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae* (1599)



360 CAROLI CLVSII  
loris, in insula Aru five Arou (sic enim vocalis illa pronuntianda) dumtaxat reperi:  
Minoris verò generis aves insulas *Papuas*, insule Gilolo vicinas, producere, earumque Re-  
gem minis elegantem esse, nigris pennis præditum, sturno magnitudine parem, pennasq.  
quasdam habentem setarum equinarum instar. An verò Rex ille niger, illa species Quarta  
à C. V. Aldrovando exhibit? Requiriti autem qui has aves vendebant à nautis, quo no-  
mine apud incolas appellarentur, responderunt. *Béru* vocari, hoc est, Aves: omnes enim  
aves sic nuncupari nec peculiaribus vocabulis distinguere norunt.  
Ceterum, quum Majoris generis avem elegantissimam, & præ reliquis magnam apud  
C. V. Petrum Pawium Artis Medice doctorem & primum in Academia Lugduno-  
Batava Professore confexerim, ejus iconem in tabella exprimendam curabam ut exhi-  
berem, additâ quâ potui fide brevi historia, quæ primum quidem locum in Quinto Exo-  
ticorum libro merito obtinere debuerat: sed quum sex priores libri typis, ut supra dictum,  
jam essent expressi, in hoc Auctionum, cum quibudam aliis quæ postea nactus sum, confe-  
rendam esse existinavi.

PARADISEA AVIS majoris generis.



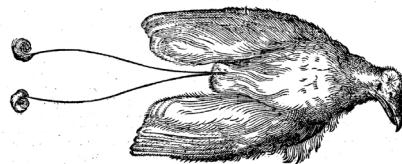
Manucodiat  
maioris gen-  
tis.  
CORPUSCULI hujus avis moles, ad hirundinis magnitudinem proximè accedebat,  
atque à summitate capitis vertice, ad ouropygium usque, vix quinque unciarum longitu-  
dinem superabat: capitis vertex à rostro ad oculos & collum; creberrimis brevibus pennulis  
sericea flammula imitantibus, tectus erat, supernâ quidem sive extremâ parte flavi coloris,  
infinâ verò quâ cuti infertur, fulci: supina capitis pars inferiori rostri parti contigua, ab ocu-  
lis ad guttur usque, brevissimis etiam confusissimis, flammulis verius quàm pennulis se-  
rico æqualibus, coloris profusis æri, obfusa: guttur deinde ad pectus usque similis pectus  
formæ peritulis, vel potius flammulis sericeis instar ornatum erat, usque coloris viridis fava-  
ri ad eò elegantis & splendidi, ut in collo anatis ferè masculi elegantiores cõspici nequeant:  
pedibus regentes pennæ: etiam tenuissimæ, sed longiores, valdeque molles, coloris ex atro  
rufescentis, nihil nisi sericea flamina videbantur: rostrum illi satis exile & mucronatum,  
quod parte capiti proximâ nigricans, extimâ verò quodammodo exalbidum erat, & uncia  
cum semisse longitudinem habebat: in capite etiam, rostri vicina appatebant oculorum  
vestigia valde parva: dorso porro, ventris, & caudæ pennæ ferrugineum vel ex fusco-rufes-  
centem habebant colorem: ipsæque caudæ pennæ decem latiusculis, sex uncias cum semisse  
longis erat prædita, supra quas oblongæ duæ teretesque pennæ, nervis aut fortius cõs-  
donum filis quodammodo similes, firmæ tamen, ex fusco nigra, binorumque pedum &  
trium aut quatuor unciarum longitudinem habentes, ab eodem exortu quo caudæ pennæ  
procedebant, ouropygio videlicet conjunctim infertur, & illæ quidem crassiusculæ in exor-  
tu circa ipsarum tubum, à quo ad quatuor unciarum aut paulo ampliorem longitudinem,  
frequenterque vix tamquam tenuibus flammulis ab uno latere, ab altero autem ad teras  
erant

362 CAROLI CLVSII  
(præcedente enim Maio ab ipso requisiveram) Paradisicam illam avem è majorum genere  
fuisse, quæ binos illos nervos ex ouropygio prodeuntes habent, & planiore sunt corpore,  
nec adeò orbiculato ut illæ quæ ex Papuis insulis advehuntur: pedes autem illi fuisse sumi-  
les accipitris vel pulli gallinacei pedibus quidem similes, sed valde rædos & ad ipsius avis  
corpus compressos, ut pedum digiti dumtaxat apparerent, & quæ ejus esse opinionis, omnes  
paradisicæ aves similibus esse præditas pedibus, sed incolas ob eorum fecunditatem & incon-  
cinnitatem, eos simul cum crutibus refecare & abicere. Illud ipsum sub extremum Iu-  
nium præfens mihi confirmabat.

#### MAIORVM PARADISEARVM AVIVM (sive MANUCODIATARVM majorum Rex creditur.)

VALDE rara erat ea avicula quam Avium Paradisicarum majoris generis Regem ap-  
pellari intelligebam: nam tamen Paradisicæ aves sæpe, ut antè dicebam, vide-  
rim cum Vlyssipone tum aliis locis, & Batavi nacleri qui singulis annis navigatio-  
nem in Indiam Orientalem nunc insituere solent, ex sua professione reduces aliquot ejus-  
modi aves ferè semper referant; nullum tamen Regem conspiciere mihi contigerat ante  
annum Christi millesimum sexcentimum tertium, Amstelredam videlicet apud quen-  
dam mercatorem ejusmodi res exoticas de nautis reducibus redimere solitum, ut porro  
cum magno quæritu aliis vendat. Anni verò infuquentis initio, significabat mihi honestis-  
simus vir Emanuel Swertz ejusdem urbis civis, similem etiam se habere: itaque ab illo im-  
petrabam ut ad paucos dies aviculam mihi concederet, quò & describere, & in tabella ex-  
primendam curare possem ejus iconem. Quam verò illius paulò antè meminerim, & ne-  
mo hæcenus similem, quod equidem sciam, exhibuerit, mei officii esse putavi, ejus histo-  
riam additâ iconem hoc loco proponere.

REX AVIVM PARADISEARVM majoris generis.



ERAT autem ea avicula aliis Manucodiatis minor & diversis pennis prædita: nam à ca-  
pite ad caudam, duarum unciarum longitudinem vix superabat: caput illi valde parvum,  
quod cum rostri unciam cum semisse dumtaxat longum erat: ipsa cauda eandem longitu-  
dinem habebat: alæ verò toto aviculæ corpore longe majores, ut quæ uncias quatuor cum  
semisse prolixæ essent, & binas uncias ultra extremam caudam porrigerentur: rostri color  
albus, cujus superna pars unciam longa, & brevibus elegantissimæ plumulis sive villis ru-  
bi coloris ad mediam usque partem tecta, sericeorum quorundam flammulis instar, quem-  
admodum & tota capitis pars anterior, inferior verò rostri pars, unciam similiter longa,  
quam tamen aliquantulum superabat prona: media capitis pars utrimque circa oculos par-  
vas maculas nigras impressas habebat: collum cum pectore exhibitis pennis saturæ rubris &  
quasi sanguinei coloris tectum, ut quodammodo sericeis etiam flammulis constare vide-  
rentur: omnes deinde pennulæ dorsum & remiges alarum pennas caudamque regentes  
penè unius erant coloris: singulæ verò alæ tredecim pennis remigibus conflabant, prona  
quidem parte fusci ex rufo coloris, supina autem ex flavo fusci: caudæ septem aut octo pen-  
nis fuscis erat prædita, quas minis diligenter difflinxit pitor, aut ob pennulas eas regentes,  
distinctas exprimere non potuit: supina porro corporis pars sub pectore, veluti torque mi-  
nimum ferè digitum lato insignita erat, aris plumulis tamquam sericeis flammulis con-  
flante: pennæ ventrem regentes albæ erant, sed quæ alis proximæ, nigra, & earum quin-  
que aut sex in singulis lateribus paulò longiores: binas videlicet uncias æquabant, atque in  
latiorem extremitatem viridi elegantissimoque & splendente haud fecus ac anatis ferè  
masculi collum, præditam, definebant. Ex ouropygio autem inter caudæ pennas binæ pro-  
debant

Figs. 110-111. Aves del paraíso. Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605)

suficiente para intentar abrir la vía a un eventual proceso, como en el caso del *perpetuum mobile* de Drebbel, de *desmitificación* a propósito de este ave legendaria.<sup>61</sup>

Como ha señalado Ogilvie, el caso de Clusius y la *manucodiata* ilustra uno de los rasgos característicos del conocimiento natural de finales del siglo XVI y comienzos del XVII: la tensión entre los testimonios verbales y el objeto concreto -o su imagen. Una tensión alimentada, entre otras cuestiones, por el problema de la accesibilidad -seguían siendo muy pocos los que podían observar de primera mano un ejemplar de ave del paraíso muerta, y *ningún europeo las había visto vivas aún*- y, sobre todo, por el problema de la credibilidad. En el caso de Clusius, por ejemplo, no había duda de que el testimonio aportado por unos navegantes holandeses era más fiable que el referido por Pigafetta en su relato.<sup>62</sup>

### 5. 2. 2 Nieremberg y la *manucodiata*

Más de dos décadas después, y con Clusius como interlocutor principal, Juan Eusebio Nieremberg retomará estas mismas cuestiones en sus reflexiones acerca de la *manucodiata*. Unas reflexiones recogidas de forma poco sistemática en *Prolusión a la doctrina y historia natural*, *Curiosa y oculta filosofía* e *Historia naturae*, en las que el jesuita madrileño, como en muchos otros pasajes de su obra, busca articular conocimiento natural y doctrina religiosa como parte de su proyecto teológico-naturalista de interpretación de la naturaleza.

Defensor de la naturaleza ápada del ave del paraíso<sup>63</sup> -una característica que le servirá, al modo de los tratados de emblemática, para ilustrar la presencia de actitudes virtuosas en el comportamiento de los animales- Nieremberg se pregunta por los límites de la experiencia propia y ajena a propósito de este caso tan elusivo como fascinante. En particular, cuestiona la fiabilidad de los testimonios presentados por Clusius, cuyo texto conoce bien y cita en extenso. Así, en el capítulo XLII del libro primero de *Curiosa filosofía*, titulado «Del aue sin pies contra Carolo Clusio», escribe:

No admito lo que dize Carolo Clusio, desacreditando temerariamente la fama recebida deste pajaro, la magestad de la naturaleza, y la admiracion de su poder, y el testimonio cierto de los Españoles testigos de vista, en cuyas conquistas se cria, anteponiendoles la relacion incierta de algunos Olandeses, que oyeron dezir, mas no vieron, ni estuuieron en las islas donde estas aues andan, como el mismo Clusio confiessa, con todo esso por su testimonio dize, que esta aue tiene pies, que es como las demas, huesped de la tierra, que no siempre anda suspensa en el aire, que los naturales de las islas de donde se traen estos pajaros les cortan, quando les cogen sutilmente, los pies por encarecerlos a los mercaderes de Europa, que es engaño el auer creido la historia que

---

[61] Drake-Brockman 1994, p. 137.

[62] Ogilvie 2006, p. 251. La cuestión de fondo, como veremos también en Nieremberg, es la fiabilidad de los testimonios y sus aspectos sociales y culturales. Sobre este tema, ver Steven Shapin, *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

[63] Nieremberg será incluido en la lista de defensores de la naturaleza ápada del ave en la recopilación elaborada por Georg Caspar Kirchmaier *De paradiso, ave paradisi manucodiata, imperio antediluviano, et arca Noae* (Wittebergae, 1662, p. 73).

anda deste milagro del aire.<sup>64</sup>

«Cosa en tiempos antiguos increíble, pero ya de entera fé».<sup>65</sup> Lejos de considerar la admirable historia del ave una habladuría sin fundamento, Nieremberg la da por verdadera apelando a la autoridad de naturalistas de prestigio como Gesner y Aldrovandi -«escrupulosos censores de la naturaleza»-, así como al testimonio de testigos mejor cualificados que los citados por Clusius: «los nuestros, pues en sus conquistas se halla este milagro».<sup>66</sup> Menciona, además, el testimonio de una «persona fidedigna» que le aseguró haber visto caer un ave del paraíso, muerta, sin pies.<sup>67</sup> Y hasta reconoce que «examinando yo las que llegan secas a España, no hallè rastro por donde se los pudieron auer cortado».<sup>68</sup>

Consciente, sin embargo, del peso de la evidencia material -en alusión a los ejemplares con patas mencionados por Clusius- así como de la variable y negociada fiabilidad de los testimonios, Nieremberg admite la posibilidad de que haya diversas especies de ave del paraíso, unas ápodas y otras, «parecidas a estas, pero mas humanas, y tratables, que se dignan de abatirse a la tierra, y para esto con sus pies a proposito», que denomina «manucodiatas espurias».<sup>69</sup> Una estrategia argumentativa -habitual en su obra- que le permite defender su postura sin negar validez a la opinión, a veces contraria, de otros autores; en este caso Clusius, cuyo trabajo constituye una de sus principales y más fiables fuentes de información.<sup>70</sup>

El uso de esta fórmula es particularmente claro en *Historia naturae*, donde el capítulo dedicado a la manucodiata se articula en torno a dos posturas encontradas, pero complementarias: una que defiende la naturaleza ápoda del ave y otra que la niega.<sup>71</sup> Como en los textos de *Prolusión* y *Curiosa y oculta filosofía*, el jesuita madrileño no oculta su preferencia por la primera opción. Tras unas breves palabras introductorias acerca de las diferentes expresiones empleadas para referirse al ave -«manucodiatas», «ave del paraíso», «ave de Dios», «passaros de sol»<sup>72</sup>- Nieremberg declara abiertamente,

---

[64] *COF*, p. 30.

[65] *Ibidem*, p. 378.

[66] *Ibidem*, p. 30.

[67] «Vio esta persona que recien muerta alçó esta aue, todo lo que della se dize, que totalmente no tenia pies». *Ibidem*, p. 30.

[68] *Ibidem*, p. 30. Un testimonio que vuelve a repetir en *Historia naturae*: «Yo por mi parte observé algunas manucodiatas traídas de la India, pero ignoro de dónde les habían arrancado las patas. Es más, si se posaran en la tierra o en una rama, dañarían gravemente sus plumas y se arriesgarían a quedarse atrapadas por su propio plumaje. En realidad esta ave parece totalmente adaptada para el vuelo, y necesita más ayuda para descender que para mantenerse en el aire; tan ligero es su plumaje» (*HN*, p. 213).

[69] *COF*, p. 30. Una posibilidad avanzada ya en *Prolusión*: «Ay muy diuersas especies destas aues, puede ser que vnas tengan pies, otras no» (p. 389).

[70] «Y assi vna, y otra informacion entendida de diuersos generos, será verdadera, y se quitará el escrupulo a Caloro Clusio, que siguiendo Pigafeta contradize a Aldrobando, y a las relaciones de nuestros Portugueses». *COF*, p. 389.

[71] *HN*, pp. 210-213.

[72] En relación con esta última expresión, «passaros de sol», Nieremberg alude expresamente al comerciante y viajero holandés Jan Huyghen van Linschoten así como al historiador y misionero jesuita francés Pierre du Jarric. Así, en el relato del viaje de Linschoten a las Indias Orientales, publicado en holandés en 1596 y, posteriormente, en inglés en 1598, se cuenta, en relación con las Molucas: «in these

en la línea de Gesner y Aldrovandi, y en contra de Pigafetta, a quien también menciona, que «este ave carece de patas y se mantiene en el aire en vuelo constante».<sup>73</sup> Por su interés y novedad, y a fin de no repetir las palabras de Aldrovandi, Nieremberg opta por transcribir la descripción de la manucodiata realizada por Francisco Hernández, cuyo texto manuscrito dice haber consultado en la biblioteca de El Escorial.<sup>74</sup> Ahora bien, Nieremberg tampoco renuncia a la información recogida por Clusius en *Exoticorum libri decem*, y transcribe literalmente muchos de los párrafos que el naturalista flamenco dedica a estas aves, incluyendo las precisas descripciones de ejemplares disecados así como los pasajes en los que se detallan algunos de sus hábitos, como el de volar en bandadas, abastecerse de agua con gran cautela, o estar dirigidas por un ave rey de tamaño menor

---

Ilands onlie is found the bird, which the Portingales call passaros de Sol, that is Fowle of the Sunne, the Italians call it Manucodiatas, and the Latinists, Paradiseas, and by us called Paradiice birdes» (Jan Huyghen van Linschoten, *The Voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies*. Editado por Arthur Burnell. 2 vols. London: Hakluyt Society, 1885, p. 118). Este vínculo entre el ave del paraíso y el sol parece estar relacionada con la identificación de la manucodiata con el ave fénix propuesta por Belón (Harrison 1960, p. 177). La expresión «ave áurea» aparece también en otras descripciones de la manucodiata, como por ejemplo la incluida en el poema *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, publicado en 1572: «Aqui há as áureas aves, que não decem / Nunca à terra e só mortas aparecem» (Canto Décimo, 132); en la traducción de Richard Burton: «Here dwell the golden fowls whose home is air and never earthward save in death may fare». Citado de Linschoten 1885, p. 118, y Lach 1970, p. 181, nota 355.

[73] HN, p. 211.

[74] El texto transcrito es idéntico al del borrador hernandino que fue depositado en la biblioteca del Colegio Imperial, por lo que es posible que Nieremberg consultara esta versión, o las dos. La descripción dice así: «Por fin se han encontrado auténticos animales sin patas. Lo que durante tantos siglos había estado oculto lo captó la navegación a las Molucas, es decir, aves que no sólo no usan patas, como mucho antes conoció el mundo, sino que carecen totalmente de ellas y, en su lugar, tienen plumas bermejas, hispídas, tenues, de dos palmos y cuatro pulgadas de largo, que salen casi desde la mitad del cuerpo a modo de crines gruesas. Las usan para colgarse de los árboles, si es que en algún momento cesan de volar, ya que son incapaces de posarse, y para unirse macho y hembra mientras ésta incuba, calienta y abraza con su cavidad delantera los huevos que ha puesto en el hueco dorsal del macho. Algunos afirman que están continuamente volando, manteniéndose elevadas en el aire, y que, si por algún accidente caen al suelo, los niños pueden fácilmente capturarlas. Con un cuerpo tan pequeño y unas plumas tan grandes no les resulta difícil mantenerse y como acostarse en el propio aire, igual que si se posaran en las ramas de los árboles o en el suelo. Apenas son mayores que el jilguero y la vulneraria, pese a que por la longitud de sus plumas, que miden dos palmos y cinco pulgadas de largo, no son menores que las águilas. Estas plumas son generalmente tenues, blanquirrojas y nacen de la espalda y del resto del cuerpo, pero no de los hombros ni de los brazos, ya que carecen de ellos. El pico es negro, de casi dos pulgadas de largo y medianamente curvado; cabeza y cuello de paloma, pero la cabeza en parte dorada y en parte de color de pavo real, y el cuello de este color por debajo y dorado por arriba. El pecho y una parte del lomo son dorados, pero con semicírculos bermejos, como ondulados; el lomo hasta el extremo de la cola, que es muy corta si se compara con la prolijidad de las demás plumas, es bermejo, pero tendiendo al pardo. Se alimenta de rocío, de vapores y quizá de los pequeños y muy pocos animales que haya, si los hay, en la parte más alta del aire, previendo la naturaleza que este animal, que no puede sino permanecer volando, no necesitara el alimento o usara solamente el que ahí mismo se encuentra. A pesar de que está en continuo ayuno, su cuerpecillo es suficientemente carnoso y muy graso. Los indígenas adornan su cabeza con esta ave disecada, utilizándola como penacho por la belleza de sus plumas, sus variados colores y por la rareza y vistosidad del animal». HN, pp. 211-212. Es el mismo texto que el publicado en la edición de *Historia natural de Nueva España* de las *Obras Completas* de Francisco Hernández, a cargo de Germán Somolinos d'Ardois (México, D.F.: Universidad Nacional de México, 1960, vol. 3, pp. 347-350). Asimismo, es el mismo texto copiado por Nardo Antonio Recchi en su resumen. Ver Francisco Hernández, *De materia medica Novae Hispaniae Libri quatuor = Cuatro libros sobre la materia médica de Nueva España. El manuscrito de Recchi*. Editado por Raquel Álvarez Peláez. Traducido por Florentino Fernández González. Madrid: Doce Calles; Junta de Castilla y León, 1998, vol. 2, pp. 732-735.



que las demás.<sup>75</sup> Como reconoce el propio Nieremberg, la negativa de Clusius a aceptar la naturaleza ápoda de la manucodiata constituía todo un «castigo» a los naturalistas que sí la defendían, pero no por ello debía pasarse por alto la información contenida en sus textos.

Menos reservado, aunque no más innovador, se muestra nuestro autor a la hora de ofrecer una lectura emblemática del ave del paraíso. Interesado por las correspondencias entre el comportamiento animal y la vida virtuosa, Nieremberg amplía, por la vía de la religión, la línea interpretativa abierta por Contile y Camerarius caracterizando a esta criatura sin patas en constante vuelo como un emblema de la pobreza cristiana.<sup>76</sup> La formulación más completa de esta propuesta la encontramos en un capítulo de *Prolusión* dedicado, precisamente, a esta «estraña aue la Apode»:

Y porque no se echen menos virtudes mas Christianas, la pobreza Euangelica vemos estampada en la auezilla Apode, que no tiene cosa de la tierra, ni donde assentarse, ni reclinarse, ni en el suelo, ni en rama, ni vna piedra donde descansar, ni donde ponga sus hueuos; tanta pobreza tiene, que es menester que la hembra los ponga sobre las espaldas del macho, que tiene para este proposito acomodadas por la diligencia de la naturaleza apercebida. Y parece que aun en estas aues se representa el dicho de Christo, que de los pobres es el Reyno de los cielos; pues con ser tan pobres, que no tienen nada en la tierra, son señoras de lo alto, y como auezindadas entre los Astros, se remontan allá, andando siempre leuantadas a las nubes, donde nada las falta.<sup>77</sup>

De este mismo año, 1629, es un poema que tiene por tema la manucodiata, en el que Nieremberg combina, de forma similar, la información de contenido naturalista con una lectura moralizante del fenómeno.<sup>78</sup> El poema se publicará de nuevo en el capítulo de *Historia naturae* dedicado al ave, antes de los extractos de Hernández y Clusius.

Mi pobre vida se enriquece con las leyes celestiales.  
Al carecer de roca y rama, en ninguna parte reposo,

---

[75] *HN*, pp. 212-213. Esta información también la copia y comenta Nieremberg en *Prolusión* y en *Curiosa y oculta filosofia*.

[76] Además de la obra de Contile, citada expresamente por Aldrovandi en su *Ornithologiae*, o Camerarius, otro posible referente, perteneciente al ámbito de la emblemática española, pudo ser Hernando de Soto, quien en su obra *Emblemas moralizadas*, de 1599, dedica un emblema a la manucodiata bajo el lema «Optima cogitatio» -traducido como «Assi es el buen pensamiento»- y un epigrama que dice: «Del paxaro que en Oriente / El ayre tiene por nido, / Ningun hombre ha conocido / Que en piedra ò arbol se assiente. / Con tan milagroso buelo / Nos viene esta aue a enseñar, / Que auemos de leuantar / El pensamiento del suelo». Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*. Madrid: Várez de Castro, 1599, 58r-60r. García Arranz 1996, p. 145. Otra referencia podría ser el libro del religioso zaragozano Francisco Marcuello *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*, publicado en 1617, en el que la descripción del ave es seguida de un comentario moralizante. Ver la edición facsimilar Francisco Marcuello, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2009, Cap. 24, 89v-90v. García Arranz 1996, p. 146, nota 41. Entre sus fuentes, Marcuello cita al religioso italiano Simeone Maiolo, autor del tratado enciclopédico *Dies caniculares; hoc est colloquia tria et viginti physica, nova et penitus admiranda ac summa iucunditate concinnata*. Ursellis: Schönwetter, 1600, pp. 213-216.

[77] *COF*, p. 388. Nieremberg repetirá esta idea en *Oculta filosofia* (p. 339).

[78] Juan Eusebio Nieremberg, *Sigalion, siue de sapientia mythica*. Madrid: Imprenta del Reino, 1629, p. 56.

ni me acoge la tierra ni el follaje cuando paro.  
 Mi pobre espalda es la cuna de mis polluelos.  
 Pero a nadie envidio; soy dueña de las regiones nutricias,  
 inmune a las artes dolosas de los cazadores.  
 Sobrevuelo las cumbres para no enlodarme.  
 El éter es mi vicario en todas las situaciones.  
 Mientras estoy parada, en el éter reposo.  
 Soy invitada de los dioses, bebo la flor del néctar,  
 soy compañera de Júpiter, su igual en pobreza.  
 La esencia de la divinidad está en no necesitar nada.<sup>79</sup>

Con su aportación Nieremberg pasa a formar parte de una cada vez más amplia nómina de autores cautivados por las posibilidades simbólicas de esta singular criatura; entre ellos, muchos tratadistas, como él, religiosos, y no pocos jesuitas, como ha mostrado García Arranz en su ya citado estudio sobre el uso emblemático del ave.<sup>80</sup> Destacarían, entre las obras contemporáneas o posteriores a los trabajos de Nieremberg, el libro de emblemas de temática mariana *Vie de la Mere de Dieu représentée par emblesmes*, obra del célebre grabador Jacques Callot<sup>81</sup>, o, entre los tratados de sello jesuita, los libros *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate* (1636), de Guilielmus Hesius<sup>82</sup>, *Imago primi saeculi Societatis Iesu a prouincia Flandro-Belgica* (1640)<sup>83</sup> y *De l'art des devises* (1666), de Pierre Le Moyne.<sup>84</sup>

Pero, sin duda, el ejemplo más interesante lo encontramos en el ya mencionado tratado de emblemas *Orpheus Eucharisticus* (1657), del agustino Augustin Chesneau. Aquí el emblema dedicado a la manucodiata, basado en la información aportada por Gesner en su historia de los animales, plantea una singular correspondencia entre, por un lado, el cuerpo de la manucodiata macho y los huevos que alberga en la cavidad de su espalda y, por otro, Jesucristo y los frutos de la unión eucarística.<sup>85</sup> Destaca especialmente la *pictura* que acompaña al texto [Fig. 112]; se trata de una excepcional imagen de dos aves acopladas en pleno vuelo, en alusión a la peculiar forma de incubar de estos pájaros descrita por los naturalistas de la época.<sup>86</sup> Un ejemplo más, a cargo del grabador Albert Flamen, de

[79] HN, p. 211. La referencia a la anterior publicación del poema es facilitada por el propio Nieremberg.

[80] García Arranz 1996, pp. 144-151, de donde sacamos la mayor parte de las referencias citadas a continuación.

[81] Jacques Callot, *Vie de la Mere de Dieu représentée par emblesmes*, París, s.f. [Primer tercio del siglo XVII]. La manucodiata aparece en el quinto emblema del libro.

[82] Guilielmus Hesius, *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate*, Antuerpiae: Officina Plantiniana, 1636, pp. 74-76.

[83] *Imago primi saeculi Societatis Iesu a prouincia Flandro-Belgica*. Antuerpiae: Officina Plantiniana, 1640, p. 715. Dedicado a la austeridad de Ignacio de Loyola, el lema del emblema con manucodiata recuerda a la interpretación propuesta por Nieremberg: «Exiguo vivit, quia proxima caelo».

[84] Pierre Le Moyne, *De l'art des devises*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1666. En esta obra, la imagen de la manucodiata se emplea en cuatro emblemas diferentes: pp. 277, 301, 331 y 480.

[85] Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus*. Paris: Florentinum Lambert, 1657, Emblema 22, pp. 187-192. García Arranz 1996, pp. 147-148.

[86] Chesneau 1657, p. 187. Reproducido en Catherine Levesque, ed. *The Illustrated Bartsch*. Vol. 6. New York: Abaris Books, 1986, p. 266, n. 206. El ave del paraíso también aparece representada en el frontispicio de la obra, así como en la *pictura* del primer emblema, donde se muestra a Orfeo rodeado de animales

original fusión entre conocimiento natural e iconografía emblemática. Flamen, de hecho, emplearía el motivo de la manucodiata en otras ilustraciones de tratados emblemáticos similares al de Chesneau.<sup>87</sup> En concreto, es particularmente interesante, además de novedosa, una imagen perteneciente a la serie de *Alegorías* sin lema reproducidas en el volumen del *Illustrated Bartsch* dedicado a este artista.<sup>88</sup> [Fig. 113] En ella se representa el peculiar ritual que siguen las aves del paraíso a la hora de abastecerse de agua: una de ellas es enviada primero como catadora, mientras el resto de la bandada espera. Se trata de una información aportada por Clusius en su *Exoticorum libri decem*, aunque Flamen bien podría haberse servido, como en otros ejemplos, de la *Historia naturae* de Nieremberg, donde este pasaje es copiado de forma literal.<sup>89</sup>

### 5. 2. 3 Imágenes del ave del paraíso

En lo que respecta a las imágenes del ave del paraíso, la obra de Nieremberg, como sucede con la información recogida en los textos, constituye un ejercicio de recopilación, no exento, sin embargo, de interés si uno se propone rastrear, a la manera de William Ashworth, la presencia recurrente, persistente, de ciertas ilustraciones en sucesivos tratados de temática naturalista.<sup>90</sup>

Son tres las imágenes de manucodiatas reproducidas en *Historia naturae*, una cantidad significativa, teniendo en cuenta la desproporción apreciable entre el amplio elenco de elementos naturales descritos y el número de ilustraciones que acompañan a los textos. La primera imagen es una versión muy similar a la ofrecida por Gesner en el volumen tercero de su *Historiae animalium*.<sup>91</sup> [Fig. 114] Reproducida en numerosas obras posteriores, incluyendo otras del propio Gesner, como *Icones avium*, del año 1560<sup>92</sup>, la xilografía original de 1555 constituyó durante un tiempo la referencia visual más conocida del ave del paraíso. Pierre Belon, por ejemplo, la copió en una obra publicada dos años después

---

(Chesneau 1657, p. 61).

[87] Por ejemplo, en Adrien Gambart, *La vie symbolique du Bienheureux François de Sales*. Paris, 1664, Emblema XL, p. 156. Levesque 1986, p. 326, n. 324.

[88] Levesque 1986, p. 369, n. 450.

[89] Clusius 1605, p. 359; *HN*, pp. 212-213: «[...] si tenía sed [el rey de las manucodiatas], enviaba a alguna de la bandada para explorar el agua. Si ésta no ha notado ningún peligro, entonces finalmente acude volando todo el grupo y beben; pero si regresa enferma, las demás rehúyen esa agua y se marchan volando a buscar otra. Añadían también que los isleños solían envenenar el agua para capturarlas: al ver una bandada de estas aves sobrevolando, observan adónde se dirige y, en cuanto ven que la enviada ha bebido y retoma el vuelo, rápidamente echan veneno en el agua; cuando bebe toda la bandada, se envenena y de este modo las capturan».

[90] William B. Ashworth Jr., «The Persistent Beast: Recurring Images in Early Zoological Illustration». En Ellenius 1985, pp. 46-66.

[91] *HN*, p. 210; Gesner 1555, p. 612. «MANVCODIATA». La xilografía no lleva la firma de Jegher. Gesner recibió la imagen de uno de sus corresponsales, Conrad Peutinger, de Augsburgo, quien afirmaba haber observado un ejemplar de manucodiata e incluso pudo llegar a poseer uno. Sachiko Kusakawa, «The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium*». *Annals of Science* 67, nº. 3 (2010), pp. 311; Fritz Koreny, *Albrecht Dürer and the animal plant studies of the Renaissance*. Boston: Little, Brown, 1988, p. 100.

[92] *Icones avium omnium*. Tiguri: Excudebat C. Froschoverus, 1560, p. 20.



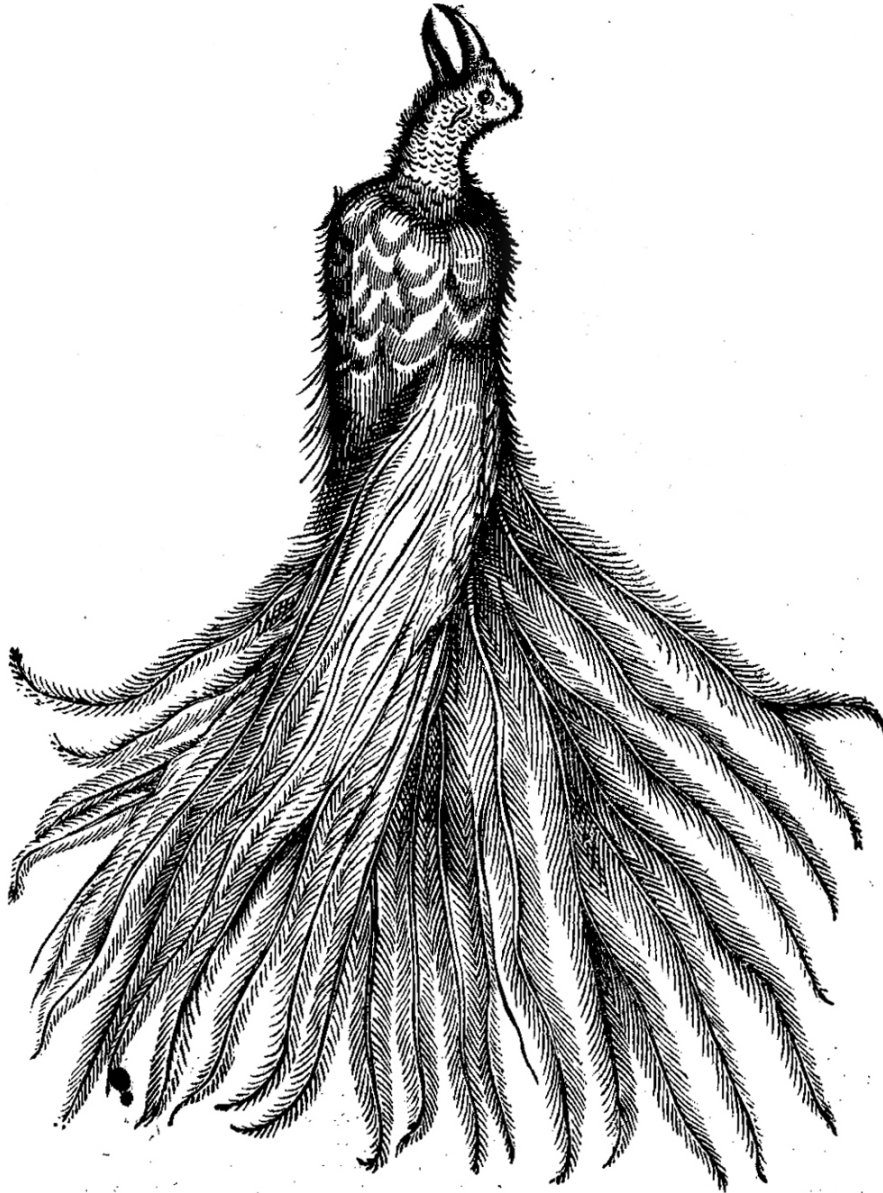
Fig. 112. Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus* (1657)



Fig. 113. Albert Flamen, *Alegorias*



## MANUCODIATA.



## CAPVT XIII.

*De manucodiatæ.*

**A**dmirati sumus aues manucodiatas  
siue paradisiacas. Indigenæ putant e

cælo descendisse, idèd appellarunt manu-  
codiatam, id est, auem paradisi, siue Dei.  
Hugo Lincostanus & noster Iarricus scri-  
bunt, à Lusitanis vocari *passaros de sol*, &  
non nisi in solem volare. In meo Sigalione inge-

Fig. 114. *Ave del paraíso*. Juan Eusebio Nieremeberg, *Historia naturæ* (1635)

de la aparición del tercer volumen del naturalista suizo y de su propia contribución al conocimiento ornitológico, *L'histoire de la nature des oyseaux*.<sup>93</sup> [Fig. 115] Asimismo, Pierre Boaistuau reprodujo una versión algo más tosca del mismo grabado en sus *Histoires prodigieuses*, de 1560<sup>94</sup>, al igual que Ambroise Paré en su tratado sobre monstruos y prodigios incluido en *Deux livres de chirurgie*, de 1573.<sup>95</sup> [Figs. 116-117]



Figs. 115-117. *Aves del paraíso*. Pierre Belon, *Portraits d'oiseaux, animaux, serpens, herbes, arbres, hommes et femmes d'Arabie & Egypte* (1557), Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (1560) y Ambroise Paré, *Deux livres de chirurgie* (1573)

Imagen de temprana y amplia distribución, la de Gesner no fue la primera representación del ave del paraíso de la que se tiene constancia. Sobre esta cuestión, los estudiosos coinciden en que un dibujo a punta de plata, realizado entre 1522 y 1525 por el artista alemán Hans Baldung Grien, constituye la primera imagen de un ave del paraíso, al menos en el contexto de la cultura visual europea.<sup>96</sup> Otras de las primeras representaciones de la manucodiata son una imagen tallada en el borde de un tablero de madera de un juego de backgammon, firmado por Hans Kels el Viejo, con fecha de 1537<sup>97</sup>; una miniatura a color

[93] Pierre Belon, *Portraits d'oiseaux, animaux, serpens, herbes, arbres, hommes et femmes d'Arabie & Egypte*. Guillaume Cauellat. Paris, 1557, pp. 23r-23v (imagen: 23v). Belon, como ya señalábamos antes, propone identificar el ave del paraíso con el ave fénix, lo cual explica el nombre que acompaña a la imagen. Su libro de 1555 no incluye una imagen de la manucodiata.

[94] Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*. Paris 1560, p. 151r. Ver también, del mismo autor, una edición posterior de esta obra: *Histoires prodigieuses*. Anvers, Guillain Janssens, 1594, p. 244.

[95] Ambroise Paré, *Deux livres de chirurgie*. Paris: André Wechel, 1573, pp. 574-576 (imagen: p. 576). Este grabado se incluyó también en ediciones posteriores de la obra de Paré. Ver Ambroise Paré, *On Monsters and Marvels*. Editado y traducido por Janis L. Pallister. Chicago: University of Chicago Press, 1995 [1973], pp. 191-192.

[96] Koreny 1988, pp. 102-103 (imagen: p. 103); Schulze-Hagen et al 2003, p. 463.

[97] El hallazgo es de Peter Mason, quien lo recoge en «Of turkeys and men. Towards a historical iconography of New World ethnographic and natural historical representation». En *Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, editado por Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi y Attilio

en el libro de horas *Horae Beatae Mariae Virginis*, más conocido como «Las Horas de los Farnesio», ilustrado por el artista de origen croata Giulio Clovio (Julije Klović), entre los años 1539 y 1546<sup>98</sup>; y una imagen bordada en el tapiz «La barca de Venus», realizado según el diseño de Giulio Romano en torno al año 1540.<sup>99</sup> La xilografía de Gesner pasó, pues, a engrosar una singular nómina de tempranas representaciones del ave, que aumentaría notablemente a partir de la segunda mitad del siglo XVI, con la llegada de más ejemplares de manucodiata a las colecciones europeas.<sup>100</sup> En algunos casos, la creciente circulación de estas imágenes dio lugar a singulares juegos de correspondencias. **[Figs. 118-120]**

Un buen ejemplo lo encontramos al describir la segunda ilustración del ave del paraíso incluida en *Historia naturae*.<sup>101</sup> **[Fig. 121]** Se trata de una xilografía muy parecida a la primera de las cinco imágenes del ave aportadas por Aldrovandi en su *Ornithologiae* de 1599.<sup>102</sup> **[Fig. 122]** Lo interesante es que la acuarela original en la que se basó la xilografía del *Ornithologiae* -conservada en la actualidad en los archivos aldrovandinos de la Biblioteca Universitaria de Bolonia- es prácticamente idéntica a la imagen del ave del paraíso incluida en el *Códice Pomar*, el compendio de imágenes naturalistas que Felipe II regaló al médico valenciano Jaime Honorato Pomar.<sup>103</sup> **[Figs. 123-124]** ¿Proviene ambas de una misma fuente, o es una copia de la otra? Y el grabado de *Historia naturae*, ¿está basado en la imagen del *Códice Pomar* -o en una copia de ésta-, o constituye una reelaboración de la xilografía de Aldrovandi? La ilustración del *Códice Pomar*, recordemos, podría guardar relación con los materiales provenientes de la expedición de Francisco Hernández, por lo que, en caso de estar basada en ella, o en una variante de ella, la xilografía de Nieremberg reproduciría una de las imágenes originales hernandinas. Esta hipótesis, sin embargo, es problemática, si tenemos en cuenta que el grabado de la manucodiata reproducido en el *Tesoro Messicano*, supuestamente relacionado también con los originales hernandinos, es bien diferente de la imagen del *Códice Pomar* o de la xilografía de *Historia naturae*.<sup>104</sup> **[Fig. 125]** Nos encontramos, en definitiva, ante dos

---

Zanca. Firenze: Olschki, 2000, p. 69. La pieza se conserva en el Kunthistorisches Museum de Viena.

[98] Jasmina Mužinić, Jasenka Ferber Bogdan y Bruce Beehler, «Julije Klović: the first colour drawing of Greater Bird of Paradise *Paradisaea apoda* in Europe and its model». *Journal of Ornithology* 150, nº. 3 (2009), pp. 645-649 (imagen: p. 646).

[99] Mužinić *et al* 2009, p. 648. El tapiz se conserva en el Museo Gulbenkian de Lisboa.

[100] Pueden mencionarse, por ejemplo, las imágenes incluidas en las colecciones recopiladas por Jaques Dalechamps o Marcus zum Lamm, así como las reproducidas por Koreny en su libro sobre Dürero. Ver Baudouin Van den Abeele, «Les albums ornithologiques de Jacques Dalechamps, médecin et naturaliste à Lyon (1513-1588)». *Archives Internationales d'Histoire des Sciences* 52, nº. 148 (2002): 3-45 (imagen: p. 11); Ragnar Kinzelbach y Jochen Hölzinger, *Die Vogelbücher aus dem Thesaurus picturarum*. Stuttgart: E.U. Verlag Eugen Ulmer, 2000; y Koreny 1988, n. 31-34, así como Eisler 1995, pp. 35-36 (imagen: p. 76).

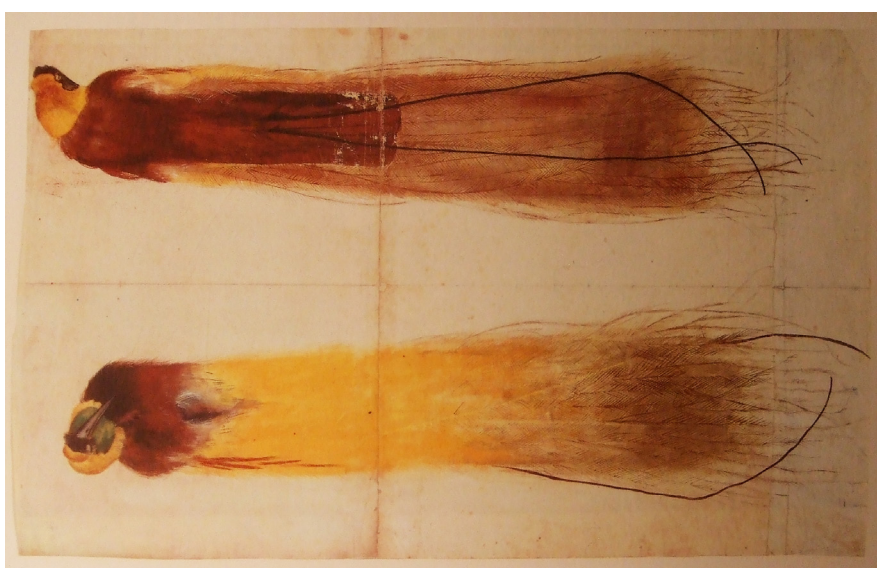
[101] *HN*, p. 211. «MANVCODIATA ALTERA». El grabado no lleva la firma de Jegher.

[102] Aldrovandi 1599, p. 810. La orientación de esta imagen es opuesta a la de la imagen reproducida en *Historia naturae*.

[103] Esta apreciación también se señala en Barbero Richart 1999, p. 153. La imagen, invertida con respecto a la xilografía, puede consultarse en el archivo online [www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/default.htm](http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/default.htm), Volume *Il animali*, II, 67[a]. Aparece reproducida en el libro Alessandro Alessandrini y Alessandro Ceregato, eds. *Natura picta. Ulisse Aldrovandi*. Bologna: Compositori, 2007, p. 401.

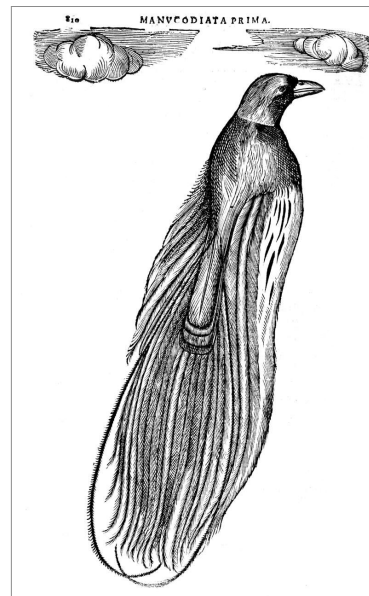
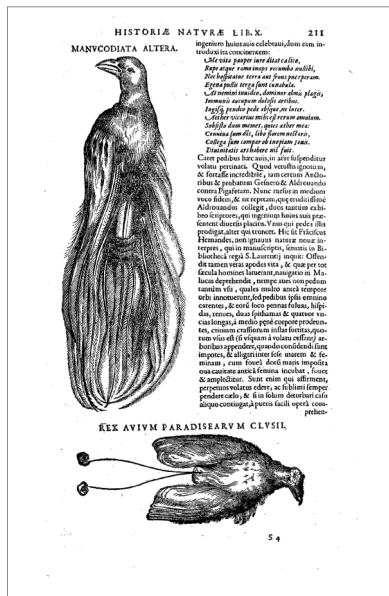
[104] *Rerum medicarum Nouae Hispaniae thesaurus*. Roma: ex typographeio Vitalis Mascardi, 1651, p. 318.





Figs. 118-120. Anónimo. *Aves del paraíso*. s. XVI





Figs. 121-122. *Ave del paraíso*. Juan Eusebio Nieremeberg, *Historia naturae* (1635) y Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae* (1599)



Figs. 123-124. *Ave del paraíso*. Ulisse Aldrovandi. Biblioteca Universitaria di Bologna y *Códice Pomar*. s. XVI. Biblioteca de la Universidad de Valencia.

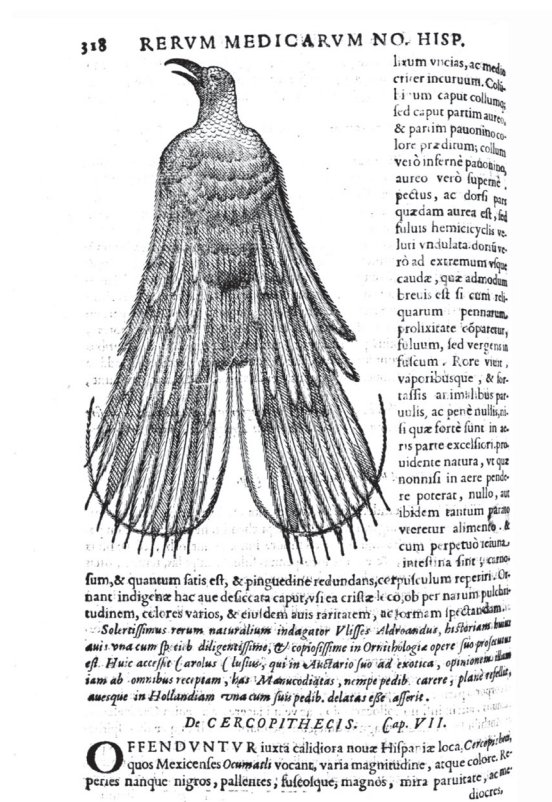


Fig. 125. Ave del paraíso. Rerum medicarum Nouae Hispaniae thesaurus (1651)

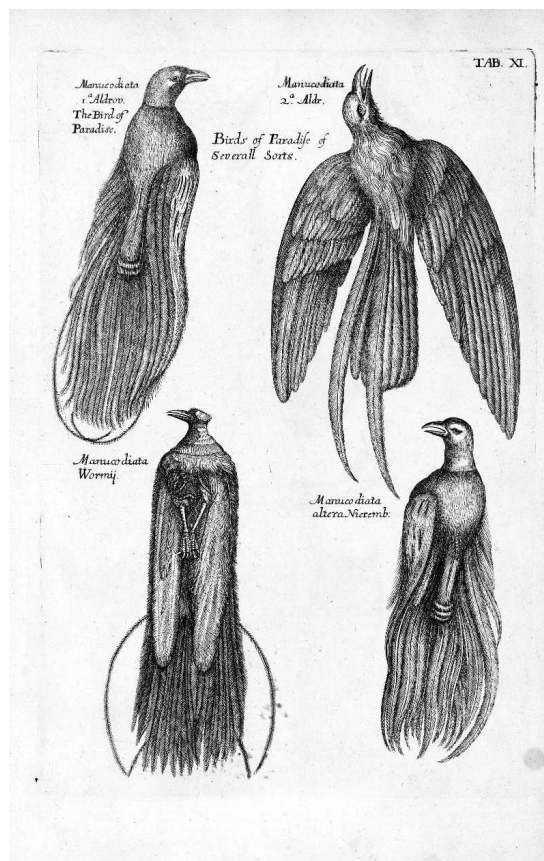
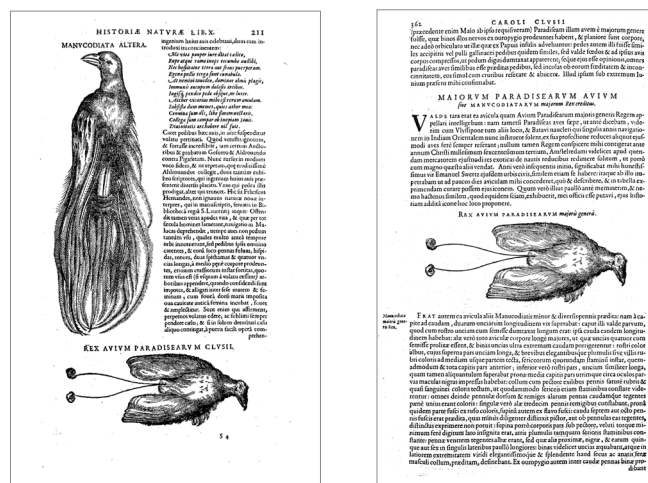


Fig. 126. Aves del paraíso. Francis Willughby y John Ray, Ornithologiae libri tres (1676)

imágenes *originales* prácticamente idénticas, la acuarela de Aldrovandi y la del Códice Pomar, de las que podrían derivar dos grabados muy similares; a menos que uno, el más tardío, el de *Historia naturae*, constituyera una variante posterior del otro. En este sentido, es interesante señalar que, cuatro décadas más tarde, Francis Willughby y John Ray incluirían ambos grabados, el de Aldrovandi y el de *Historia naturae*, en la tabla de imágenes dedicada a las manucodiatas de su influyente *Ornithologiae libri tres*.<sup>105</sup> [Fig. 126] La imagen de la obra de Nieremberg no es comentada en el texto, pero es considerada diferente a la publicada por Aldrovandi.

La tercera de las imágenes del ave incluida en el libro de Nieremberg no suscita dudas en este sentido. Se trata de una versión idéntica, posiblemente realizada a partir del mismo bloque de madera, del segundo grabado publicado por Clusius en su *Exoticorum libri decem* de 1605.<sup>106</sup> [Figs. 127-128]



Figs. 127- 128. Ave del paraíso. Juan Eusebio Nieremeberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605)

La imagen representa a una de las manucodiatas «rey» o «guía», de menor tamaño que las demás, mencionada por Clusius en su descripción -que Nieremberg copia, a su vez,

[105] Londini: Impensis Joannis Martyn, Regiae Societatis typographi, 1676, Lib. II, Cap. XII, pp. 55-62. Imágenes en la tabla XI. Esta tabla incluye también la imagen del ave con patas publicada por Ole Worm, a la que aludiremos más adelante. Para entonces el proceso de *desmitificación* del ave estaba muy avanzado, gracias a las contribuciones de Georg Marcgraf o Jakob Bontius, mencionadas por Willughby y Ray (p. 55). En el libro quinto, dedicado a las aves, de su *Historia rerum naturalium Brasiliae* -incluida en *Historia naturalis Brasiliae* (1648), editado por Johannes de Laet- Marcgraf describe la manucodiata con patas, pero no incluye una imagen. Se conserva, eso sí, una acuarela suya realizada en torno a 1640, incluida en el *Libri picturati* de la Jagiellon University Library, Kraków. Ver K. A. E. Enenkel y P. J. Smith, eds. *Early modern zoology: the construction of animals in science, literature and the visual arts*. Leiden; Boston: Brill, 2007, vol. 1, pp. 282-285, imagen: p. 284. Años más tarde, Bontius describiría la manucodiata con patas en el capítulo XII de su *Historiae naturalis & medicae Indiae Orientalis liber quintus, de Quadrupedibus, Avibus, & Piscibus*, incluida en *De Indiae utriusque re naturali et medica libri quatuordecim*, editado por Willem Piso en 1658.

[106] *HN*, p. 211; Clusius 1605, p. 362. «REX AVIVUM PARADISEARVM CLVSII».



en su texto.<sup>107</sup> Debemos precisar que a pesar de la aparente correspondencia entre texto e imagen, todo parece indicar, como ya señalábamos en el capítulo anterior, que Nieremberg no tuvo nada que ver con la selección de los grabados. No hay referencias explícitas, en su texto, a las ilustraciones; éstas parecen reflejar, más bien, el criterio del editor: incluir, primero, un imagen *clásica* como la de Gesner; a continuación, una menos conocida, asociada, quizás, a los materiales hernandinos; y, finalmente, una extraída directamente del tratado de Clusius, una de las fuentes principales de toda la obra, tanto para los textos como para los grabados. Las tres imágenes de *Historia naturae* constituyen, en definitiva, una recopilación estimable, considerando el número total de grabados incluidos en el libro, pero nada novedosa teniendo en cuenta la fecha en que fue publicada la obra.

En realidad, las representaciones del ave del paraíso en el campo de la imagen impresa cambiaron más bien poco durante los años que pasaron entre la publicación de la xilografía de Gesner y la aparición del libro de Nieremberg. En el ámbito de la emblemática, por ejemplo, se advierte el uso generalizado de imágenes poco sofisticadas: ilustraciones de aves de cuerpo pequeño, grandes alas y abundante plumaje, en las que el único elemento destacable desde el punto de vista naturalista es el énfasis puesto en la ausencia de patas, un rasgo que perdurará a lo largo de los siglos XVI y XVII. En algunos casos, los grabados guardan cierto parecido con algunas de las imágenes de referencia antes mencionadas. Así, por ejemplo, como ha señalado García Arranz, podrían relacionarse con la imagen original de Gesner el emblema de Johannes Sambucus en su *Emblemata* de 1564<sup>108</sup> así como el de Juan de Borja en sus *Empresas morales*, de 1581<sup>109</sup>, o el que figura en el tratado jesuita *Imago primi saeculi Societatis Iesu a prouincia Flandro-Belgica*, publicado cinco años después de *Historia naturae* por la misma oficina plantiniana.<sup>110</sup> [Figs. 129-131] Del mismo modo, podrían estar relacionadas con el primer grabado de la *Ornithologiae* de 1599 de Aldrovandi imágenes como las que ilustran los emblemas publicados por Camerarius cuatro años antes<sup>111</sup> [Fig. 132], o, casi cien años más tarde, por Carlo Labia, en su obra *Simboli predicabili estratti da Sacri Evangeli*, de 1692.<sup>112</sup> Pero en la gran mayoría de emblemas la *pictura* muestra un prototipo de manucodiata artificioso e imaginario, que poco tiene que ofrecer en términos de conocimiento natural. Siguiendo, de nuevo, a García Arranz, podemos mencionar como ejemplos los emblemas publicados por Luca Contile o Giulio Cesare Capaccio, Hernando de Soto y Francisco Marcuello en el ámbito hispano, así como, ya en el siglo XVII, Jacques Callot, Guilielmus Hesius, Pierre Le Moyne o Daniel de la Feuille.<sup>113</sup> [Figs. 133-135] En esta línea, un caso singular es la

---

[107] Como ya se ha señalado, el grabado estaría basado en un ejemplar enviado por el comerciante Emanuel Sweerts. La primera xilografía correspondería a un ejemplar perteneciente a la colección de Peter Pauw en Leiden. Mason 2009, p. 134.

[108] Sambucus 1564, p. 132; García Arranz 1996, p. 149.

[109] Borja 1581, p. 50r; García Arranz 1996, p. 149.

[110] *Imago primi saeculi Societatis Iesu a prouincia Flandro-Belgica* 1640, p. 715; García Arranz 1996, pp. 146-147.

[111] Camerarius 1596, p. 43r; García Arranz 1996, p. 145.

[112] Ferrara: Bernardin Barbieri, 1692, p. 451; García Arranz 1996, p. 146. De este emblema nos interesa destacar también el lema que lo acompaña, «Carnem, et ossa non habet», por su alusión directa al método de preservación empleado con estas aves.

[113] Contile 1574, fol. 77v; Capaccio 1592, fol. 68r; Soto 1599, fol. 58r; Marcuello 2009, fol. 89v; Callot s.f., Emblema n. 5; Hesius 1636, p. 74 (el autor del grabado es Christoffel Jegher); Le Moyne 1666, pp. 277,





Figs. 129-135. *Aves del paraíso*. Johannes Sambucus, *Emblemata* (1564), Juan de Borja, *Empresas morales* (1581), *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica* (1640), Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta* (1596), *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese* (1574), Capaccio, *Delle Imprese* (1592) y Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (1599)

representación de la manucodiata -descrita, aún en 1658, como «*rarissimus*»- incluida en el *Orbis sensualium pictus* de Johann Amos Comenius, considerado el primer libro de texto ilustrado para niños.<sup>114</sup> Otros ejemplos que podrían mencionarse pertenecen al ámbito de la cartografía, terrestre y celeste. El cartógrafo holandés Petrus Plancius incluyó una imagen del ave del paraíso en la sección *Magallanica* de la parte dedicada a las alegorías de las regiones del mundo de su planisferio publicado en 1594.<sup>115</sup> Asimismo, Plancius fue responsable del diseño de doce nuevas constelaciones pertenecientes al hemisferio austral, para el que se sirvió de motivos naturalistas exóticos, entre ellos el ave del paraíso, que correspondería a la constelación Apus. Una de las primeras representaciones de esta constelación con la figura del ave puede encontrarse en el atlas celeste de Johann Bayer *Uranometria*, del año 1603.<sup>116</sup>

#### 5. 2. 4 El ave del paraíso en la pintura

Toscas representaciones, sin apenas detalles, desprovistas de color: ante este tipo de imágenes difícilmente podría uno imaginar la vistosidad que había hecho de estas aves preciados objetos de intercambio y coleccionismo. En este sentido, entre estos grabados cuasi-esquemáticos, por un lado, y el propio objeto, el ejemplar disecado del ave en cuestión, por otro, las representaciones de manucodiatas en el campo de la pintura ocuparon un espacio intermedio. Sin contar con el colorido ni la gama de matices de ilustraciones como las que figuran en el código Pomar o en los archivos de Aldrovandi, estas imágenes lograron combinar el discurso simbólico en torno al ave proveniente de la tradición emblemática con el afán por fijar, sobre la tabla o el lienzo, un nuevo elemento más en el repertorio de motivos naturalistas.

Como sucediera con otros ejemplos extraídos de la fauna y la flora exótica, las aves del paraíso entraron a formar parte del muestrario de aves incluidas en composiciones como las dedicadas a la entrada de los animales en el Arca de Noé, escenas del jardín del Edén, o pinturas alegóricas sobre los cuatro elementos.<sup>117</sup> Una incorporación algo tardía, deberíamos añadir, ya que los primeros cuadros en los que se representa este ave fueron realizados a comienzos del siglo XVII, es decir, varias décadas después de la aparición de otras imágenes ya mencionadas.

Entre los primeros artistas que incluyeron el ave del paraíso en sus pinturas destaca Jan Brueghel el Viejo, siempre atento a las posibilidades iconográficas de las novedades

---

301, 331 y 480 (García Arranz 1996, pp. 144-151). Daniel de la Feuille, *Devises et emblemes*, Amsterdam, 1691, p. 17, n. 10.

[114] El ave aparece representada en dos ocasiones. En la viñeta dedicada al mundo y en la dedicada a las aves silvestres. Citando de la edición inglesa, Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus*. Traducido por Charles Hoole. London, 1659, pp. 8 y 46. La primera edición, en latín y alemán, es de 1658.

[115] George 1980, p. 94; Eisler 1995, p. 42.

[116] Ver José Julio García Arranz, «El bestiario astronómico: los motivos animalísticos en los mapas celestes en la Edad Moderna». *Millars: Espai i historia* 19 (1996), pp. 137-140.

[117] Lach 1970, pp. 181-182; García Arranz 1996, pp. 132-133. De este último tomaremos algunos ejemplos bien conocidos, a los que añadiremos otros hallados por nosotros.

procedentes del mundo del coleccionismo y del conocimiento natural.<sup>118</sup> En varias de sus obras la manucodiata -fácilmente localizable en la parte superior de la composición, donde, representada en pleno vuelo, hace gala de su naturaleza etérea- aparece retratada, sin demasiadas variaciones, como un ave de cuerpo fino y cola larga de colores blancos y amarillos.<sup>119</sup> [Figs. 136-137] Una representación muy parecida a la que ofrecen obras en las que participan artistas contemporáneos como Hendrik van Balen, Denis van Alsloot o Roelandt Savery<sup>120</sup>, que a su vez sería copiada en pinturas de Jan Brueghel el Joven, su hijo, y de su nieto, Jan van Kessel el Viejo.<sup>121</sup> [Figs. 138-139] En otras obras, sin embargo, Brueghel opta por retratar el ave del paraíso con patas, un dato significativo, tratándose de las primeras décadas del siglo XVII.<sup>122</sup> [Figs. 140-141] Ya lo hemos señalado al referirnos a los esfuerzos de Clusius por hacerse con un ejemplar, o una imagen, de manucodiata completa antes de la publicación de su *Exoticorum libri decem*: la paulatina llegada a Europa, a finales del siglo XVI, de aves del paraíso con patas no las hizo mucho más accesibles ni visibles. Es por ello destacable que en fechas tan tempranas Brueghel pintara una, basándose en lo que parece un ejemplar completo, observado posiblemente durante su estancia en la corte de Rodolfo II. La colección rudolfina, recordemos, incluía varios ejemplares preservados de manucodiatas con patas. Se han conservado, de hecho, algunas imágenes de estos ejemplares realizadas en acuarela, ilustraciones que formarían parte de los álbumes de motivos naturalistas pertenecientes, también, a la colección de Rodolfo II, y cuya circulación y repercusión -después de todo, serían unas de las primeras representaciones de aves del paraíso completas- desconocemos.<sup>123</sup>

Posteriormente, otros autores especializados en la pintura de animales como Frans Snyder y Paul de Vos, o Jan Brueghel el Joven, siguiendo modelos de su padre, también retrataron

---

[118] Sobre Brueghel y el ave del paraíso, uno de los autores de referencia es Paul J. Smith. Ver, por ejemplo, «Sympathy in Eden. On “Paradise with the Fall of Man” by Rubens and Brueghel». En *Spirits unseen. The representation of subtle bodies in early modern European culture*, editado por Christine Göttler y Wolfgang Neuber. Leiden; Boston: Brill, 2008, pp. 211-244. Ver también Arianne Faber Kolb, *Jan Brueghel the Elder: The entry of the animals into Noah's ark*. J. Paul Getty Museum, 2005.

[119] Por ejemplo, *La Abundancia y los Cuatro Elementos* (1606. MNP, n. 1401); *El Jardín del Edén* (c. 1610-1612. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). Ver también Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde Mit Kritischen Oeuvrekatalog*. Colonia: Dumont Buchverlag, 1979, n. 249, 273, 274, 287, realizados entre finales del siglo XVI y la segunda década del siglo XVII.

[120] Ver, por ejemplo: Hendrik van Balen, *La Abundancia y los Cuatro Elementos* (MNP, n. 1399); Denis van Alsloot, *El Paraíso y los Cuatro Elementos* (MNP, n. 1409); Roelandt Savery, *Paisaje con aves* (1628. Kunsthistorisches Museum, Viena).

[121] Del primero, ver, por ejemplo, Jan Brueghel el Joven y Denis van Alsloot, *Adán y Eva en el Paraíso* (c. 1620. MNP, n. 1408); Jan Brueghel el Joven, *La Abundancia y los Cuatro Elementos* (MNP, n. 1400); Klaus Ertz, *Jan Brueghel the Younger, 1601-1678: The Paintings with Oeuvre Catalogue*. Freren: Luca Verlag, 1984, n. 98 (c. 1630, Fundación Lázaro Galdiano); 195 (c. 1620) y 200 (c. 1628), copias de Ertz 1979, n. 249; 208-208a (c. 1630), 210 (c. 1650); 226 (c. 1647); 322 (c. 1640). De Jan van Kessel el Viejo, ver, por ejemplo, *El Arca de Noé* (c. 1660. The Walters Art Gallery, Baltimore).

[122] Ver, por ejemplo, Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El paraíso terrenal y la caída de Adán y Eva* (c. 1615. Mauritshuis; Ertz 1979, n. 308) o Jan Brueghel el Viejo y Hendrik van Balen, *Alegoría del aire* (1621. Museo del Louvre; Ertz 1979, n. 372). García Arranz (1996, p. 132) menciona ejemplos que Ertz y otros consideran copias, posteriores, de otros artistas.

[123] Ver Herbert Haupt et al, *Le bestiaire de Rodolphe II: Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d'Autriche*. Paris: Citadelles, 1990, Cod. min. 130, f. 12r y 13r. Agradezco a Florike Egmond el haberme proporcionado información y copias de estas ilustraciones.





Fig. 136. Jan Brueghel el Viejo, *La Abundancia y los Cuatro Elementos*. 1606. Museo del Prado, Madrid



Fig. 137. Jan Brueghel el Viejo, *El Jardín del Edén*. c. 1610-1612. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid





Fig. 138. Hendrik van Balen, *La Abundancia y los Cuatro Elementos*. Museo del Prado, Madrid



Fig. 139. Jan Brueghel el Joven y Denis van Alsloot, *Adán y Eva en el Paraíso*. Museo del Prado, Madrid





Fig. 140. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El paraíso terrenal y la caída de Adán y Eva*. c. 1615. Mauritshuis, La Haya.

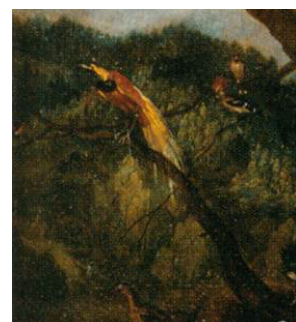


Fig. 141. Jan Brueghel el Viejo y Hendrik van Balen, *Alegoría del aire*. 1621. Museo del Louvre, París.

ejemplares con patas.<sup>124</sup> [Figs. 142-143] Son ejemplos muy escasos, casi podríamos decir aislados, dentro del conjunto de las representaciones de aves del paraíso en la pintura del siglo XII -un conjunto no demasiado amplio, por otra parte.<sup>125</sup> Pero merecen nuestra atención, por constituir el culmen, el final de una historia que había comenzado más de cien años atrás, con los relatos de los primeros viajeros que visitaron las Molucas y la llegada a Europa de las primeras pieles disecadas.

Naturaleza muerta, *still life*, preservación. Si en un principio la forma en que las aves del paraíso eran preparadas fue determinante a la hora de construir su singular identidad como elementos naturales en permanente suspensión, en permanente vuelo, años más tarde su reproducción en pinturas lograría invertir de algún modo el proceso al presentar, y preservar a su vez, *con vida* estas naturalezas ineludiblemente muertas. En el caso de obras como las de Brueghel o Snyders la reversión sería, excepcionalmente, total, pues las aves recuperarían ilusoriamente no sólo la vida sino también sus patas. El resultado, un verdadero *tour de force* del ilusionismo pictórico barroco: la recreación virtual de un animal que ningún europeo había contemplado vivo nunca. Una demostración de cómo el arte de esta época, con todos sus componentes de apariencia y fingimiento, aspiraba a transgredir y redibujar los límites de lo material: temporalidad, contingencia, transitoriedad.<sup>126</sup>

---

[124] Frans Snyders, *Concierto de aves* (MNP, n. 1758); Paul de Vos, *Variedad de aves* (Segundo tercio del s. XVII. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; García Arranz 1996, p. 137). De Jan Brueghel el Joven se conservan numerosas obras, realizadas entre la década de 1620 y 1650. Ver, por ejemplo, *El Paraíso terrenal* (c. 1626. MNP. n. 1406), que, según Ertz, es una versión posterior, junto a otra del Victoria and Albert Museum (c. 1630; Ertz 1984, n. 95), del cuadro *Paraíso y caída del hombre* (c. 1620), del Szépművészeti Múzeum de Budapest (Ertz 1984, n. 90). Otros ejemplos serían Ertz 1984, n. 107 (c. 1650), 109 (c. 1650), 118 (c. 1650), 204 (c. 1630).

[125] Como sucedió, casi de forma paralela, con el *perpetuum mobile* de Drebbel en sus diferentes versiones, el ave del paraíso como motivo pictórico no gozó de larga vida. Sam Segal (1988, pp. 205, 222 y 245) describe algunos ejemplos de naturalezas muertas con ave del paraíso de mano de Dirck de Bray, Jacques Linard, Broder Matthisen y Hans Bollongier. El cuadro de Linard es reproducido y comentado por García Arranz (1996, pp. 137-139). Otro ejemplo de gran interés por la variedad de aves que incluye y el detalle con el que son retratadas es el cuadro de Jan Davidz de Heem, *Naturaleza muerta con caracolas y conchas* (1640/1650. Óleo sobre lienzo. 66.5 x 156 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena), reproducido en Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the order of nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998, pp. 294-295. Finalmente, no debemos olvidar la representación del ave del paraíso disecada que figura en *Las Ciencias y las Artes* de Stalbeem, idéntica a la de las versiones de *Los geógrafos* del Prado, o la del Walters Art Museum de Baltimore. Décadas más tarde, ya en la segunda mitad del siglo XVII, Jan van Kessel el Viejo, por ejemplo, reproduciría juntas las versiones de Snyders y Vos en algunas de sus obras. García Arranz (1996, p. 137) menciona, y reproduce, el panel dedicado a Cuzco en la obra *América* (Alte Pinakothek, Munich). Una versión casi idéntica se incluye en la obra *Las cuatro partes del Mundo* (1660. MNP, n. 1554). Asimismo, tanto la versión de Snyders como la que figura en la obra de Vos son reproducidas en *La rendición de los rebeldes sicilianos a Antonio de Moncada en 1411*, de David Teniers II y Jan van Kessel el Viejo (1663. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). Por último, son interesantes dos obras atribuidas al entorno de Kessel el Viejo en las que diferentes ejemplares de ave del paraíso, similares a los de Snyders y Vos, aparecen retratados también con patas. Se trata de *Concert of Birds* y *Study of Birds and Monkey* (1660/1670. n. 1983.19.4 y 1983.19.1) conservadas en la National Gallery of Art de Washington.

[126] No obstante, recordemos, no todas las imágenes lograrían completar con éxito este sofisticado truco de *trompe l'oeil* naturalista. De hecho, la mayoría de los ejemplos señalados -aves del paraíso volando en la parte superior de los cuadros- constituyen una manifestación más del tipo de representación basada en modelos habitual entre los artistas dedicados a estos géneros pictóricos, como puede comprobarse al





Fig. 142. Frans Snyders, *Concierto de aves*. 1629-1630. Museo del Prado, Madrid



Fig. 143. Paul de Vos, *Variedad de aves*. Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid



Estas representaciones del ave del paraíso con patas señalarían, pues, el final de una doble transformación: la de un cuerpo mutilado y disecado reconvertido en un animal completo y vivo, y la de una singularidad natural en vuelo permanente retratada ahora como un pájaro más, posado sobre una rama, rodeado de otras aves. Una transformación -este es el dato interesante- mucho más rápida que la que tuvo lugar en otros ámbitos. Y mucho menos conflictiva, al mismo tiempo. Pensemos, por ejemplo, en el tiempo transcurrido entre estas primeras imágenes de manucodiatas en cuadros y el que posiblemente fue el primer grabado impreso de un ave del paraíso con patas: el publicado por Ole Worm, póstumamente, en su *Museum Wormianum*, de 1655.<sup>127</sup> [Fig. 144]

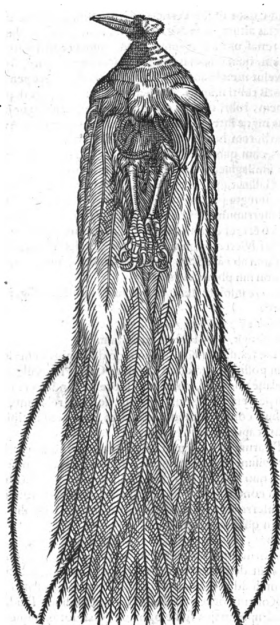


Fig. 144. Ave del paraíso. Ole Worm, *Museum Wormianum* (1655)

O recordemos, en el terreno de la historia natural, el caso de Nieremberg, cuyos textos salieron a la luz poco después de que el *Concierto de aves* de Snyder -donde el ave del paraíso con patas ocupa un lugar destacado- entrara a formar parte del conjunto decorativo del Cuarto Bajo de Verano del Palacio Real.<sup>128</sup>

---

examinar los retratos de otras especies exóticas. Es decir, imágenes en las que el motivo natural en cuestión, la manucodiata en este caso, aparece representada en color pero no con mucho más detalle que en los estudios usados como referencia.

[127] Ole Worm, *Museum Wormianum*. Amstelodami: apud Ludovicum & Danielem Elzevirios, 1655. Sobre la manucodiata, pp. 294-295 (grabado: p. 294).

[128] Un espacio ciertamente poco accesible, en el que esta relativa novedad iconográfica apenas podría haber desempeñado algún papel en el debate en torno a la naturaleza ápoda del ave, o en la actualización, a nivel interpretativo y visual, del motivo de la manucodiata en el ámbito de la emblemática. Lo cual no significa que la imagen no fuera admirada por visitantes, ni que no hubiera circulado con anterioridad -formó parte de la colección del marqués de Leganés antes de su llegada a la colección real.

Estas pinturas, en definitiva, constituyen un referente para evaluar la interacción entre los diferentes colectivos implicados en la circulación y estudio de objetos naturales como el ave del paraíso: artistas, mecenas, intermediarios, naturalistas. Una interacción marcada por el solapamiento de concepciones del mundo natural diversas, asociadas a su vez a modos de representación, mecanismos de difusión y escenarios de recepción variados: la corte, el gabinete, el grabado, la pintura, el naturalismo, la visión emblemática, etc.<sup>129</sup>

### 5. 3 Preservación y *vanitas*

Ilusionismo y vida aparente. Preservación frente a caducidad. Un objeto preciado interpretado como símbolo de pobreza, de desprendimiento, de «contemptu mundi». El caso del ave del paraíso conecta bien con algunos de los motivos centrales desarrollados por uno de los subgéneros pictóricos más comúnmente asociados con el Barroco: la pintura de *vanitas*. El tema de la preservación atraviesa de forma significativa todo este conjunto de obras alusivas al carácter perecedero de la existencia y a la vanidad de las glorias y las posesiones terrenales. No se trata sólo del hecho de que la naturaleza plasmada en estos cuadros se muestre suspendida en el tiempo, desafiante ante los procesos de corrupción y decadencia. La propia idea de la preservación es la que es interrogada y problematizada, desde una perspectiva que engloba el ámbito del conocimiento natural y que enlaza, sobre todo, con preocupaciones de orden moral y religioso.<sup>130</sup>

La historia de la ciencia ha explorado muchas de las conexiones entre este tipo de pinturas y el ámbito del conocimiento científico, siendo el caso más conocido, y ciertamente uno de los más representativos del vínculo entre «arte y ciencia», el análisis de las correspondencias entre la representación de calaveras y huesos en cuadros y la representación y estudio de estos mismos elementos en tratados y espacios asociados con

---

[129] Entre los muchos casos paralelos que se podrían citar, uno particularmente interesante es el que atañe a otro pájaro igualmente singular: el dodo. Pensando en clave de preservación nos han interesado especialmente dos trabajos: Armin Geus, «Specimens and visual representations of animals and plants extinct in historical time». En *Non-verbal communication in science prior to 1900*, editado por Renato Mazzolini. Firenze: L.S. Olschki, 1993, pp. 391-409; y Julian Pender Hume y Anthony S. Cheke, «The white dodo of Réunion Island: unravelling a scientific and historical myth». *Archives of Natural History* 31, n.º. 1 (2004): 57-79.

[130] La bibliografía sobre la pintura de *vanitas* es muy amplia. De la literatura reciente, algunos títulos destacados son Bryson [1990] 2005; Jean Marie Dautel, Alain Tapie y Philippe Rouillard, eds. *Les vanites dans la peinture au XVIIe siècle. Meditations sur la richesse, le dénuement et la redemption*. Paris: Reunions des Musées Nationaux, 1991; Sybille Ebert-Schifferer, ed. *Deceptions and illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*. Washington: National Gallery of Art, 2002; Étienne Jollet, *La nature morte ou la place des choses: l'objet et son lieu dans l'art occidental*. Paris: Hazan, 2007; Jochen Sander, ed. *The magic of things. Still-life painting, 1500-1800*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008. Para el contexto hispano nos hemos servido de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981; Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983; William Jordan, *Spanish still life in the Golden Age, 1600-1650*. Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1985; Gállego 1991; William Jordan y Peter Cherry, *Spanish still life from Velázquez to Goya*. London: National Gallery Publications, 1995; Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el siglo de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1999; Enrique Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación Instituto de Empresa, 2002; así como del tratamiento que hace del tema Fernando Rodríguez de la Flor en sus libros.

la investigación del cuerpo humano: libros de anatomía, teatros anatómicos, talleres de preparados, etc.<sup>131</sup> En concreto, estudios de caso como la obra del anatomista holandés Frederik Ruysch -en la cual preservación, conocimiento y *vanitas* se combinan de forma singular- se han convertido en un referente del tipo de sincronías y flujo de transferencias que aquí pretendemos explorar.<sup>132</sup> Ruysch gozó de un enorme prestigio como anatomista y preparador de cuerpos gracias a un método secreto de preservación que, entre otras ventajas, permitía conservar el cadáver incorrupto durante mucho más tiempo -lo que, a su vez, permitía a los anatomistas realizar disecciones a lo largo de todo el año, no sólo durante los meses más fríos. Su propia colección de preparados, una suerte de *meditatio mortis* macabra a base de escenas con figuras humanas adoptando las más diversas poses, fue muy celebrada en la época. [Fig. 145] Los testimonios, escritos y visuales, coinciden en ensalzar la efectividad de su técnica para interrumpir el proceso de descomposición de los cadáveres y transformarlos en algo «vivo».<sup>133</sup>

El caso de Juan Eusebio Nieremberg constituye un episodio menos llamativo pero igualmente singular en la historia de la relación entre conocimiento científico y reflexión barroca acerca del carácter transitorio de las cosas. Y es que, como ya se ha señalado,

---

[131] Desde la propuesta de André Chastel al interpretar estas representaciones como «anatomías moralizadas» a trabajos recientes como el de Nuria Valverde en torno al microscopista valenciano Crisóstomo Martínez, la literatura sobre este tema es muy amplia. Algunos títulos destacados son André Chastel, «Le Baroque et la Mort, 1954». En *Fables, Formes, Figures*, 1. Paris: Flammarion, 1978, pp. 205-226; William Schupbach. *The Paradox of Rembrandt's "Anatomy of Dr. Tulp"*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1982; Roberto Paolo Ciardi y Lucia Tongiorgi Tomasi, eds. *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi: secc. XVI e XVII*. Cataloghi / Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi 60. Firenze: Olschki, 1984; Jan Rupp, «Matters of Life and Death: The Social and Cultural Conditions of the Rise of Anatomical Theaters, with Special Reference to Seventeenth-Century Holland». *History of Science* 28 (1990): 263-287; Olmi 1992; K. B. Roberts y J. D. W. Tomlinson. *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford: Clarendon Press, 1992; Martin Kemp, «“The Mark of Truth”: Looking and Learning in some Anatomical Illustrations from the Renaissance and the Eighteenth Century». En *Medicine and the five senses*, editado por W. F. Bynum y Roy Porter. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 85-121; María José López Terrada y Felipe Jerez Moliner, «El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de vanitas». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 54 (1994): 5-34; Harald Moe, *The art of anatomical illustration in the Renaissance and Baroque periods*. Copenhagen: Rhodos, 1995; Jonathan Sawday, *The body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*. London: Routledge, 1996; Mimi Cazort, Monique Kornell y K. B. Roberts, *The Ingenious Machine of Nature: Four Centuries of Art and Anatomy*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1996; D. Petherbridge y L. J. Jordanova. *The quick and the dead. Artists and anatomy*. Berkeley: University of California Press, 1997; Andrea Carlino, *Paper Bodies. A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets 1538-1687*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1999; Martin Kemp, *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. London: Hayward Gallery, 2000; Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques De Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005; Nuria Valverde, «Small Parts: Crisóstomo Martínez (1638–1694), Bone Histology, and the Visual Making of Body Wholeness». *Isis* 100, n.º 3 (2009): 505-536; Roberta Ballestriero, «Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?». *Journal of Anatomy* 216 (2010): 223-234.

[132] Sobre Ruysch y su obra, ver J. V. Hansen, «Galleries of life and death: the anatomy lesson in Dutch art, 1603-1773». Ph.D. diss. Stanford University, 1996 y «Resurrecting death: anatomical art in the cabinet of Dr. Frederik Ruysch». *Art Bulletin* 78 (1996): 663-679; Cook 2002; Margócsy 2009.

[133] El dato interesante, como ha insistido Cook, es que lo en su momento comenzó como un intento por desafiar el paso del tiempo y la corrupción de los cuerpos pronto dio lugar a una serie de técnicas experimentales con enormes consecuencias para el desarrollo del conocimiento anatómico. Cook 2002, p. 241.



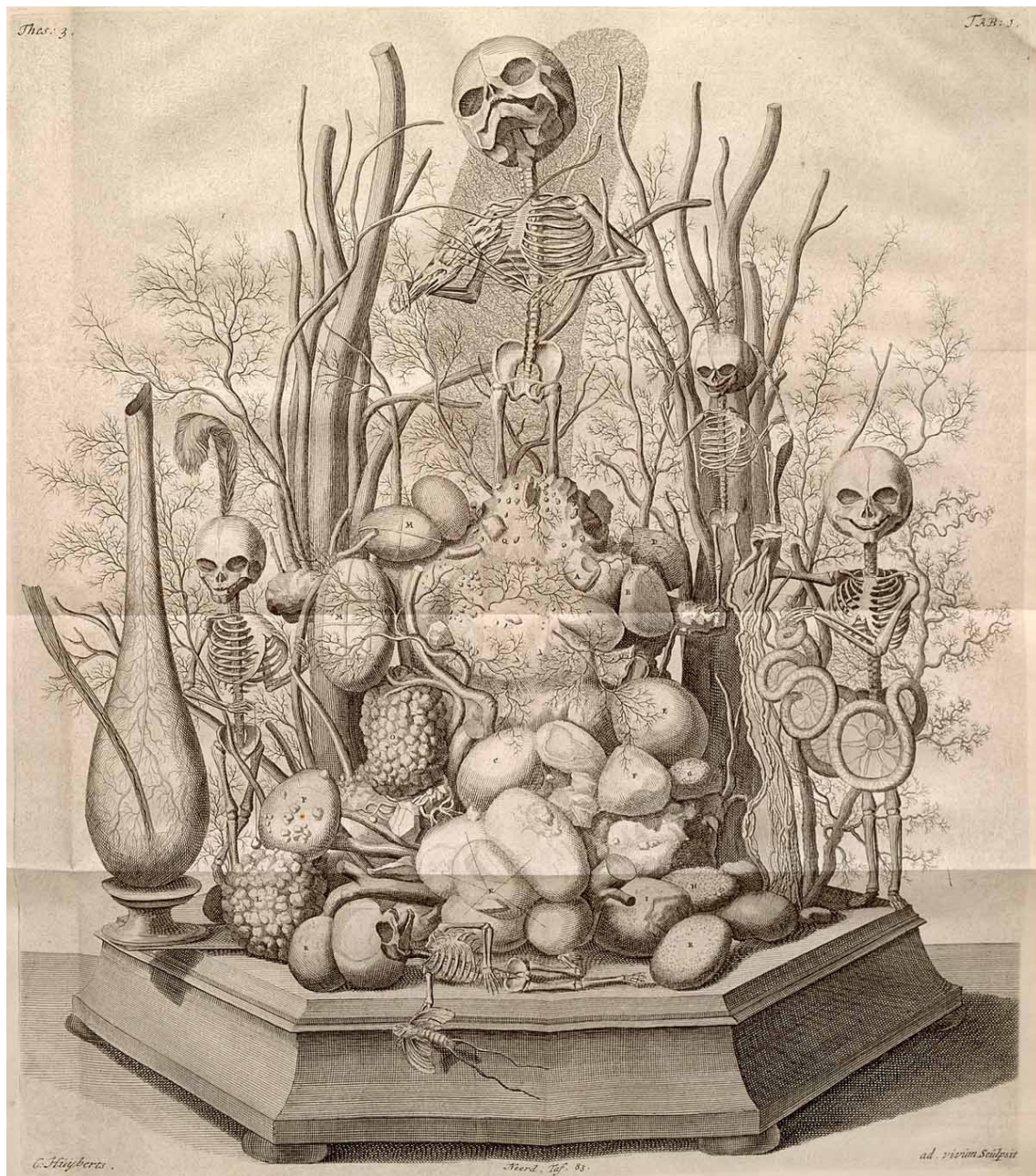


Fig. 145. Frederik Ruysch, *Alle de ontleed- genees- en heelkindige werken* (1744). U.S. National Library of Medicine.



Nieremberg fue el autor de uno de los tratados sobre el tema de la vanidad y la caducidad de la existencia más conocidos y leídos en la España del siglo XVII: *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*.<sup>134</sup> Publicado en 1640, cinco años después de *Historia naturae*, el libro de Nieremberg se sumó a una larga tradición de obras piadosas dedicadas a propagar, en el ámbito hispano, la reflexión en torno al triunfo inexorable de la muerte y la necesidad de prepararse, en vida, para la salvación eterna: desde el *Arte de bien morir*, de Rodrigo Fernández de Santaella, el *Libro de la oración y de la meditación* de fray Luis de Granada (1554) o el *Tratado de la vanidad del mundo* de fray Diego de Estella (1562), a las *Meditaciones espirituales* del padre Luis de la Puente (1605), basadas en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, obras, estas dos últimas, determinantes para conformar la preferencia jesuítica por el tema de la muerte y lo macabro.<sup>135</sup>

### 5. 3. 1 Nieremberg y el tema de la vanidad del mundo

«¡Oh eternidad, eternidad; qué pocos son los que se previenen para ti! ¡Oh eternidad, peligro de peligros y riesgo sobre todos los riesgos si se yerra el golpe!»<sup>136</sup> Nieremberg da comienzo a su reflexión haciendo hincapié en las dimensiones desproporcionadas, incluso amenazantes, de lo eterno. Retórica directa, tono tremendista. La eternidad, escribe,

es un océano inmenso, cuyo fondo no se puede hallar; es un abismo obscurísimo donde se hunde toda la facultad del entender humano; es un laberinto intrincado de donde nadie puede salir; es un perpetuo estar que carece de futuro y de pasado; es un continuo círculo, cuyo centro está en todas partes, y su circunferencia en ninguna; es un grande año que siempre empieza y nunca tendrá fin; es lo que no se puede comprender y siempre se debe aprender y pensar.<sup>137</sup>

Obscura, inabarcable, inconcebible. La eternidad constituye, según Nieremberg, una realidad desafiante, una certeza marcada profundamente por la inquietud y el desasosiego. Qué *no es* este «no tener fin», este «durar para siempre», se pregunta.

No es la eternidad tiempo, no es espacio, no es siglo, no es millones de siglos, sino sobre millones de siglos, sobre todo tiempo, sobre todo espacio. No es eternidad esta vida que gozas y presto se ha de acabar; no es eterna la salud con que ahora estás; no son eternos tus entretenimientos; no son eternas tus posesiones; no son eternos tus tesoros; no son eternos aquéllos en que confías; no son eternos estos bienes en que te complaces y que tienes que dejar: mayor cosa es la eternidad, y sobre todo eso son las

---

[134] *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas, y principales Misterios divinos*. Madrid: María de Quiñones, 1640. Citamos de la edición de Eduardo Zepeda-Henríquez, Juan Eusebio Nieremberg, *Obras escogidas*. Vol. 2. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1957.

[135] Valdivieso 2002, pp. 30-34; Sebastián 1981, pp. 93-98. A esta lista se podrían añadir otras obras del propio Nieremberg, como su *Del aprecio y estima de la gracia divina* (Madrid, 1638) -de la que citaremos algunos pasajes- o *Partida a la eternidad, y preparación para la muerte* (Zaragoza, 1643). Sobre el tema de la muerte en la España de Nieremberg, ver Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI, 1993.

[136] Nieremberg 1957, p. 13.

[137] *Ibidem*, pp. 14-15.

A través de estas consideraciones generales en torno a lo eterno Nieremberg busca predisponer al lector para una reflexión más detallada, aunque no menos exaltada, acerca de los dos puntos claves que vertebrarán su argumento y que darán sentido a su discurso aleccionador. Por un lado, la idea de que nada de lo perteneciente al ámbito de lo temporal, es decir, a la vida presente, es comparable a lo que nos espera en la otra vida, la eterna. Y, por otro lado, la necesidad de tener continuamente presente el tema de la muerte, así como de tomar conciencia de los peligros del pecado.

Con respecto al primer punto, Nieremberg insiste en establecer contrastes entre el carácter efímero, transitorio, de la vida terrenal y los bienes conseguidos en ella, y la durabilidad que caracterizaría tanto a la felicidad del cielo como a los tormentos del infierno.<sup>139</sup> «¡Oh ceguera de los hombres; que hagan tanto caso del tiempo que en vida quieran gustos y en muerte memoria, y en vida y muerte nombre y fama! ¿Para qué? ¿Para un momento? ¿Para un instante?»<sup>140</sup> El mensaje de fondo viene a ser que nada de lo temporal compensa: ni los bienes ni la fama son comparables a la felicidad eterna, ni merece la pena arriesgarse a padecer un sufrimiento perpetuo por obtenerlos. «¡Oh locos hijos de Adán, que dándonos esta breve vida para adquirir los bienes del Cielo, que han de durar eternamente, la gastamos en buscar los de la tierra, que han de perecer luego!»<sup>141</sup> En definitiva, todo es vanidad: «vanas son las honras, vanos los aplausos, vanas las riquezas, vanos los gustos de la vida, pues es tan vana y frágil la vida, cuya brevedad es la vanidad de vanidades, pues hace todas las cosas vanas y viles, y así, es una vanidad universal de todas las cosas».<sup>142</sup>

La fuerza, el peso, la solidez paradójica de lo eterno por venir en la descripción de Nieremberg hace que el mundo de lo temporal pierda consistencia, se vuelva ilusorio. «Desengañemos esta inestabilidad de las cosas, y conozcamos su vanidad», advierte.<sup>143</sup> Interpelando a los que en su día gozaron de prestigio y poder, y preguntándoles por el destino de sus logros y posesiones, «vanidad, dirán que fué», escribe; «humo, sombra, sueño».<sup>144</sup>

---

[138] *Ibidem*, p. 22.

[139] La dimensión *temporal* de lo eterno es uno de los aspectos en los que más insiste: «Piense el cristiano despacio cuán larga vida sería la de cien mil años; pues no ha pensado nada respecto de la eternidad. Piense diez veces cien mil: no ha hecho nada. Piense mil veces mil millones: no ha quitado ni una partecita de ella. Piense mil millares de millones de millares de millones: aún está entera, sin tocar, la eternidad» (p. 24).

[140] Nieremberg 1957, p. 34. «¡Oh, qué mucho!», «¡Oh, qué poco!», cuenta Nieremberg que le fue escuetamente revelado a un hermano jesuita, en alusión a «lo mucho que es la eternidad sin fin, y lo poco que es el tiempo de la vida» (p. 44).

[141] *Ibidem*, p. 58.

[142] *Ibidem*, p. 42. La frase del Eclesiastés es recurrente a lo largo del texto: «Todo lo que tiene fin es vano; pues todo este mundo ha de tener fin, todo cuanto en él se estima vano es, y todo él es vanidad de vanidades» (p. 90).

[143] *Ibidem*, p. 126.

[144] *Ibidem*, p. 125. No hace falta insistir en la recurrencia de este tipo de expresiones a lo largo de la literatura del Siglo de Oro. Sobre esta cuestión ver Gabriel Laguna Mariscal, «“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”: historia de un tópico literario (I)». *Anuario de estudios filológicos* 22 (1999): 197-213; «“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”: historia de un tópico literario (II)». *Anuario*

La imagen que emplea Nieremberg para retratar la naturaleza ficticia e inconsistente de lo temporal es la de la quimera:

Propónesenos la imagen de este mundo debajo de este monstruo compuesto, esto es, en esta representación de quimera, así para declararnos su confusión y torcimiento como para significarnos que no tiene ser ni substancia, sino sólo imaginación y vana apariencia; porque los filósofos llaman quimera a un monstruo compuesto de varios animales, el cual no es, y sólo se imagina que es. Por eso ya vulgarmente se da el mismo nombre de quimera a lo que no tiene ser, ni fundamento, ni razón, y sólo es fantasía y vanidad; porque, verdaderamente, las cosas de este siglo, tan confusas y turbadas, no tienen tomo ni ser, sino apariencia y engaño. Unas nos parecen grandes, siendo muy pequeñas; otras nos engañan más porque nos parecen bienes, y no son sino males.<sup>145</sup>

La muerte, en este sentido, como el personaje de *Los anteojos de mejor vista*, representa para Nieremberg la «gran luz de desengaños», el referente a partir del cual es posible discernir lo real de lo aparente.<sup>146</sup> «Póngase uno en el punto de la muerte, y mire desde allí la pequeñez de lo temporal que deja y se ha pasado, y de otra parte la grandeza de lo eterno en que entra y nunca se pasará; y descubrirá cómo no son dignas de admiración, sino de risa, todas las grandezas y comodidades de esta vida, por ser tan pequeñas y por pasarse tan presto».<sup>147</sup> La muerte constituye, al mismo tiempo, el evento decisivo que media entre el plano de lo temporal y el de lo eterno. «¡Oh momento espantoso, que cortas el hilo de los tiempos y empiezas la tela de la eternidad!», escribe Nieremberg, destilando dramatismo.<sup>148</sup> «¡Oh espantoso instante, en el cual se cierra el plazo de esta vida y se determina el negocio de nuestra salvación!»<sup>149</sup>

Instantes, angustia. Temor, temblor. El tema de la muerte da pie a todo tipo de consideraciones acerca de la caducidad de la existencia humana, en las que Nieremberg se sirve de la habitual retórica basada en motivos desagradables y macabros:

Tiempo vendrá en que los ojos con que esto lees estén quebrados y sin sentido, y las manos que ahora mueves estarán sin movimiento ni vida, y el cuerpo que tan

---

de estudios filológicos 23 (2000): 243-254.

[145] Nieremberg 1957, p. 129. En relación con esto, es curiosa la descripción que hace Nieremberg de ciertos elementos típicos en las colecciones de objetos valiosos: «Las piedras preciosas, ¿qué son sino unas chinillas coloradas o verdes o resplandecientes? Las sedas, ¿qué son, sino babas de gusanos? Las holandas y otros lienzos preciosos, hilachas de unas plantas. Otras telas de estima, pelos son de animales [...] El algalia, ¿qué es sino un sudor o excremento de un gato junto al lugar más inmundo y asqueroso que tiene, que sólo su vecindad es para hacer asco? El ámbar, la suciedad es de una ballena o excremento del mar, que por despreciable lo arroja de sí» (pp. 134-135).

[146] «Gran luz de desengaños es la muerte: mira lo que entonces quisieras haber hecho, y no podrás, para que ahora que puedes, lo hagas» (Nieremberg 1957, p. 56). Rodrigo Fernández de Ribera, *Los anteojos de mejor vista. El mesón del mundo*. Editado por Víctor Infantes. Madrid: Legasa, 1979. En este libro, uno de los personajes, que al final se identifica como el «Maestro del Desengaño», emplea unos anteojos que permiten observar la verdadera naturaleza de las cosas, más allá de su apariencia engañosa. Recordemos también el subtítulo del libro de Nieremberg: «crisol de desengaños».

[147] Nieremberg 1957, p. 139.

[148] *Ibidem*, p. 72.

[149] *Ibidem*, p. 70.

ligeramente llevas a una parte y a otra ha de estar frío y yerto, y la boca con que hablas ha de estar sin aliento ni espíritu y las carnes que ahora regalas han de estar deshechas y comidas de gusanos asquerosos.<sup>150</sup>

Un estilo que conecta bien con el tema de la preservación, puesto que, en el fondo, de lo que se trata es de poner el énfasis en la imposibilidad de conservar ya no la vida, sino el propio cuerpo que la sustenta. Un problema capital desde el punto de vista teológico por estar relacionado con cuestiones tan centrales como el culto a las reliquias o la misma idea de la resurrección tras la muerte, por citar dos ejemplos de *naturalezas muertas* que o bien ya gozarían de una vida relativamente activa, o bien habrían de recuperarla en el futuro.<sup>151</sup> «Ahora todos somos podredumbre, gravedad, corrupción, inmundicia, enfermedades, asco y gusanos; entonces todo será luz, incorrupción, resplandores, pureza, hermosura, inmortalidad».<sup>152</sup> Decadencia y transitoriedad de lo temporal, frente al esplendor y la permanencia de lo eterno: este es el mensaje machacón, insistente, del recordatorio de Nieremberg.

Entre sus objetivos destaca el alertar contra los peligros del pecado, en particular el pecado mortal, cuya maldad inherente es cuantificada comparativamente: un instante -la acción pecadora- acarrea como castigo una pena eterna -la condena del infierno. Aquí, de nuevo, la naturaleza inabarcable, conmovedora, desquiciante, de lo eterno, según la lectura de Nieremberg, da pie a expresiones cargadas de urgencia y dramatismo, especialmente las referidas al padecimiento de los condenados.<sup>153</sup> Advertencia que forma parte de una meditación más general en torno al tema de los novísimos o las cuatro postrimerías, otro motivo recurrente en la literatura y en el arte de las *vanitas*. «¿Cómo, sabiendo que hay muerte, que hay juicio de Dios, que hay Infierno, que hay eternidad, no estamos alerta y no nos apercebimos?», se pregunta Nieremberg desde las primeras páginas de su libro.<sup>154</sup>

La reflexión en torno a la diferencia entre lo temporal y lo eterno, en definitiva, puede sintetizarse de esta forma: lo temporal debe ser considerado únicamente como un medio para conseguir lo eterno. «Lo eterno, escribe Nieremberg, es el fin del hombre, y de lo

---

[150] *Ibidem*, pp. 61-62. Acerca del tema de la corrupción de los cadáveres y el uso de esta retórica macabra, ver, por ejemplo, Piero Camporesi, *The Incorruptible Flesh. Bodily Mutilation and Mortification in Religion and Folklore*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Katharine Park, «The Criminal and the Sainly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy». *Renaissance Quarterly* 47, n.º. 1 (Spring 1994): 1-33.

[151] Sobre el tema de la resurrección, ver Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books, 1991 y *The resurrection of the body in Western Christianity: 200-1336*. New York: Columbia University Press, 1995; Fernando Vidal, «Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body». *Critical Inquiry* 28 (2002): 930-974.

[152] Nieremberg 1957, p. 197.

[153] «Pero, ¿quién podrá decir cuántos sean estos tormentos y cuán grandes, pues todas sus potencias y sentidos, alma y cuerpo han de padecerlos violentísimos, y cada miembro estará con mayor dolor que si se arrancar del cuerpo? Si con un dolor fuerte de muelas, o de oído, o de cabeza, o de ijada no se puede uno valer, ¿qué será cuando no haya parte, ni arto, ni punto de su cuerpo que no le duela intensísimamente; no sólo la cabeza o muelas, sino también el pecho, los costados, los hombros, las espaldas, el corazón, las manos, la ijada, los muslos, las rodillas, los pies, los nervios, las venas y todas las entrañas, hasta los mismos huesos?» *Ibidem*, p. 213.

[154] *Ibidem*, p. 13.



temporal es el mismo hombre fin». A lo que añade:

Lo eterno es para que en ello tenga el hombre su última perfección y bienaventuranza perpetua; mas lo temporal es para que lo use sólo en cuanto pueda conseguir lo eterno, y así viene a ser lo temporal medio y lo eterno fin; en lo cual hay una diferencia y distancia grandísima, porque el fin se ha de amar por sí mismo, y el medio no se ha de amar sino en cuanto conduce al fin.<sup>155</sup>

Cautela, por tanto, ante lo temporal. Rechazo y desprecio, incluso, si, como en el caso del pecado mortal, un «breve gusto» puede echar a perder un «bien eterno».<sup>156</sup>

### 5. 3. 2 Ciencia y pintura de *vanitas*: Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal

*Memento mori, contemptu mundi*. Como vemos, el libro de Nieremberg aborda los dos temas fundamentales que van a centrar la reflexión barroca acerca de la caducidad de los bienes terrenales y la necesidad de prepararse para la vida más allá de la muerte. Una reflexión atravesada por consideraciones en torno a la incertidumbre y al desengaño, a la tensión entre lo real y lo aparente, lo inmediato y lo inaccesible, cuya expresión más característica serán las obras de poetas, novelistas y dramaturgos y, sobre todo, las pinturas de naturalezas muertas, los cuadros de *vanitas*.

Pensemos en algunas obras de artistas contemporáneos al propio Nieremberg, como, por ejemplo, el vallisoletano Antonio de Pereda y Salgado.<sup>157</sup> Nacido en el año 1611, Pereda se trasladó muy pronto a Madrid, donde comenzó a trabajar bajo la protección, primero, del oidor del Consejo Real Francisco de Tejada -personaje muy cercano a los jesuitas y al Colegio Imperial- y, después, del marqués de la Torre, Giovanni Battista Crescenzi -pintor y arquitecto, gran aficionado al género de la pintura de naturalezas muertas-, gracias a quien obtuvo su primer encargo real: una pintura para la serie de batallas del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro.<sup>158</sup> Como ha señalado Alfonso Pérez Sánchez, Pereda «asiste a la transformación que lleva desde el naturalismo del primer tercio del siglo, apoyado en lo concreto visible, en la inmediata materialidad de las cosas en reposo, hasta el pleno barroco decorativo de fines de siglo, de formas disueltas, movimientos tensos y ritmos dinámicos en la composición».<sup>159</sup>

---

[155] *Ibidem*, p. 240.

[156] *Ibidem*, p. 229.

[157] La información acerca de este pintor la hemos obtenido de Alfonso Pérez Sánchez, *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid: Patrimonio Nacional de Museos, 1979; Diego Angulo Íñiguez y Alfonso Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez CSIC, 1983, pp. 138-239; Pérez Sánchez 1983, pp. 94-96, 107-111; Jordan 1985, pp. 206-221; Ángel Aterido, «Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda». *Archivo Español de Arte* LXX, n.º. 279 (1997): 271-284; Cherry 1999, pp. 220-225, 521-527; Valdivieso 2002.

[158] Se trata de la obra *El socorro de Génova por el segundo marqués de Santa Cruz* (1634-1635. MNP, n. 7126). Tras la muerte de Crescenzi en 1635, Pereda se vio alejado de los círculos de mecenazgo regio, y su producción se centró en pinturas de temática religiosa y cuadros de naturalezas muertas.

[159] Pérez Sánchez 1979, p. 14.

He aquí un primer punto que en el que nos gustaría hacer hincapié: la inmediata materialidad de las cosas. Cuadros como la *Vanitas* del Kunsthistorisches Museum de Viena o *El sueño del caballero*, del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, constituyen dos buenos ejemplos del tipo de acumulación ilusoria de objetos que tiene lugar en la pintura de naturalezas muertas.<sup>160</sup> [Figs. 146-147] Libros, joyas, relojes, armas, calaveras. Se trata de elementos que conforman una particular versión del coleccionismo ecléctico, y que aluden bien a la existencia terrenal en todas sus facetas -*vita practica*, *contemplativa* o *voluptuaria*- o a la muerte, según la clasificación propuesta por Ingvar Bergström y ampliada por Jan Bialostocki.<sup>161</sup>

La representación de Pereda se caracteriza por una objetividad minuciosa, con propiedades casi táctiles. Del primer cuadro, realizado en torno a 1634, se llegó a decir en la época que representaba «todo a lo que puede llegar el arte de la pintura».<sup>162</sup> La obra muestra una serie de objetos, repartidos en dos mesas. En la de la derecha, cubierta con un mantel de terciopelo, junto a diversas joyas, monedas, naipes y pequeños retratos femeninos -símbolos del amor profano y de las posesiones materiales- algunos objetos aluden a la transitoriedad del poder, a través de lo que parece una referencia velada al imperio español y a la casa de Austria.<sup>163</sup> En la mesa de la izquierda, de madera desgastada, las armas y los libros hacen referencia a la vanidad de la gloria militar y del saber, mientras que las calaveras, el reloj de arena y la vela apagada constituyen símbolos del carácter inexorable de la muerte. El mensaje del cuadro se resume en el texto que aparece reproducido al borde de la mesa de la izquierda, junto a los cráneos: «*Nil omne*», «Todo es nada».

Años más tarde, Pereda reproduciría una colección similar sobre la mesa junto a la que duerme el caballero. El ángel que le acompaña muestra una banda con el mensaje «AETERNE PUNG(I)T CITO VOLAT / ET OCCIDIT» -«Hierne para siempre, vuela

---

[160] Antonio de Pereda, *Vanitas*. Óleo sobre lienzo. 139,5 x 174 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena; *El sueño del caballero*. Óleo sobre lienzo. 152 x 217 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Pérez Sánchez 1979, n. 7, 39; Jordan 1985, pp. 214-218. A estos ejemplos se podría añadir la *Vanitas* conservada en los Uffizi, Florencia, de características muy similares. Valdivieso 2002, pp. 41-44.

[161] Ingvar Bergström, *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. New York: T. Yoseloff, 1956, citado en Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973, p. 198. Bergström clasifica los objetos en los cuadros de vanitas en tres grupos: símbolos de la existencia terrenal -armas, instrumentos-, símbolos de la mortalidad de la vida humana -calavera, vela apagada- y símbolos de la resurrección a la vida eterna - por ejemplo, las espigas de trigo. Con respecto al primer grupo, Bialostocki sugiere tres subgrupos. En primer lugar, los objetos relacionados con la *vita contemplativa*, como libros o materiales e instrumentos para las literatura y las artes plásticas. En segundo lugar, los objetos relacionados con la *vita practica*, como coronas o armas. Y, finalmente, los referidos a la *vita voluptuaria*, como los naipes o los instrumentos musicales. Ver también Sebastián 1981, pp. 93-104. Morán y Checa aluden al «sentido enumerativo» de la pintura de naturalezas muertas, parejo al de las colecciones. Ver *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 245.

[162] La expresión es de Lázaro Díaz del Valle, tratadista del siglo XVII, autor de la obra inédita *Origen E Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*. «También pinto [...] un lienzo del desengaño del mundo, con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son todo a lo que puede llegar el arte de la pintura, por q<sup>e</sup> este artífice pinta muy al natural, tierno y fresco». Citado de Francisco Calvo Serraller, *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 471. Cherry 1999, p. 221, nota 79.

[163] Pérez Sánchez 1979, p. 50; Cherry 1999, p. 223; Valdivieso 2002, pp. 37-38.



Fig. 146. Antonio de Pereda, *Vanitas*. Kunthistorisches Museum, Viena



Fig. 147. Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



veloz y mata»-, en referencia al arco y a la flecha que apuntan hacia él.<sup>164</sup> De nuevo, la inmediatez de la muerte es pareja a la inmediata materialidad de los objetos representados. Una acumulación engañosa, ficticia, tras la que se camufla la «ontología inestable» de las cosas, según la expresión de Norman Bryson. A propósito de la pintura del artista holandés Willem Kalf, este autor señala cómo su técnica

logra de modo brillante dar a los artefactos un aspecto real y convincente, aunque también tiene la desconcertante consecuencia de proponer un virtuosismo que da vueltas interminables en torno a una especie de vacío. Como la copia es supuestamente «mejor» que el original, éste pierde sentido, aunque si lo pierde, la copia pierde su fundamento también. Lo que al final resulta más perturbador es que la realidad de los objetos queda en cuestión.

«¿Son reales?, se pregunta Bryson. ¿O son objetos ideales, basados en los principios de los objetos reales pero alejándose de ellos hacia un espacio de perfección imaginaria?» Esta «inestabilidad ontológica», concluye, «tiene el efecto de dejar la realidad incierta» y «abre las puertas de la fantasía».<sup>165</sup> Se trata de una tensión entre consistencia aparente e inestabilidad velada que se irá haciendo cada vez más evidente en la obra de artistas coetáneos a Pereda. Así, Peter Cherry, refiriéndose al especialista en pintura de *vanitas* Andrés Deleito, destaca la «insubstancialidad fantasmagórica» que su manejo del pigmento diluido dota a los motivos de sus cuadros.<sup>166</sup>

Esta alusión a lo fantasmal, a lo espectral, nos conduce al segundo punto en que nos gustaría detenernos a propósito de la pintura de *vanitas*. Se trata del efecto de extrañamiento que producen las obras que se concentran en una parcela muy concreta de la realidad, cuadros en los que parece que el elemento humano ha desaparecido, puesto que todo lo humano, a esa escala, resulta insignificante.<sup>167</sup> Dentro de la producción pictórica de Pereda, un buen ejemplo de esto sería su *Bodegón con nueces*, realizado en el año 1634.<sup>168</sup> [Fig. 148] Pero también podemos pensar en la obra de otros autores coetáneos, como los cuadros de pequeño formato del pintor Juan Fernández el Labrador, basados en motivos aislados -flores, racimos de uvas colgados de cuerdas- representados a tamaño real sobre un fondo oscuro.<sup>169</sup> [Fig. 149]

---

[164] Cherry 1999, p. 224. «En evidentes peligros andamos: ¿cómo podrá un cristiano dormirse y descuidarse?», se pregunta Nieremberg. «Más ligera viene que un águila, más veloz que un rayo; con tal ligereza, que aun el pensamiento no la alcanza: ¿cómo no temes y te sobresaltas? Ya está suelto el arco, contra ti está disparada la saeta, y viene a dar a ti». Nieremberg 1957, pp. 10, 36.

[165] Bryson 2005, pp. 132-133.

[166] Cherry 1999, p. 226. «Su manejo nervioso de pigmentos poco espesos, combinado con toques de luz espumosos y un claroscuro vaporoso e incandescente proporciona a los objetos del bodegón una presencia muy poco consistente, que está lejos de la materialidad insistente buscada por Pereda en sus pinturas de bodegones». Ibídem, p. 240.

[167] «El *trompe l'oeil* hiperrealista imita y parodia de tal modo la sensación de lo real que arroja dudas sobre el lugar del sujeto humano en el mundo, y sobre si el sujeto *tiene* un lugar en el mundo» (Bryson 2005, p. 149, parafraseando a Jean Baudrillard en «The *Trompe l'oeil*». En *Calligram: Essays in New Art History from France*, editado por Norman Bryson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

[168] 1634. Óleo sobre tabla. 20,7 cm de diámetro. Colección particular. Pérez Sánchez 1983, n. 66, p. 107; Jordan 1985, n. 39, p. 212; Cherry 1999, pp. 220-221; Valdivieso 2002, p. 68.

[169] Apenas se conocen detalles acerca de este enigmático pintor. Desarrolló su actividad en la provincia de Madrid a partir de la década de 1630, especializándose en la pintura de uvas y flores, y contó con una





Fig. 148. Antonio de Pereda, *Bodegón con nueces*. 1634. Colección particular



Fig. 149. Juan Fernández *El Labrador*, *Dos racimos de uvas colgando con mosca*. Museo del Prado, Madrid.

En ambos casos nos encontramos ante un singular juego de escalas. Por un lado, la pintura de Pereda, por el cuidado con los detalles y las texturas, y su formato circular, parece evocar el efecto de una lupa.<sup>170</sup> Según comenta Cherry, «en estos primeros trabajos, Pereda parece responder al naturalismo botánico de la pintura de bodegones flamenca y holandesa y también vuelve al espíritu de investigación científica que motivó a Sánchez Cotán, y a otros pintores tempranos del bodegón en España».<sup>171</sup> En efecto, la proximidad visual de estas nueces con los cráneos de los tratados anatómicos, o con las calaveras que el propio Pereda reproduce, es manifiesta. Lo que observamos constituye, en último término, el resultado de un peculiar ejercicio de disección.<sup>172</sup> La obra de El Labrador, por otro lado, al reducir el tamaño del cuadro pero no la escala de los motivos retratados consigue que lo real representado adquiera cierto aire de ficción engañosa y extraña.

Extrañez, perplejidad. Estas pinturas logran que motivos tan familiares y cercanos como unas nueces o unas uvas se vuelvan elementos distantes, sorprendentes, incluso excepcionales.<sup>173</sup> Esta «desfamiliarización», como ha apuntado Bryson, «confiere a estas cosas una objetualidad dramática, pero la intensidad de la percepción en funcionamiento contribuye a crear tal exceso de brillantez y foco que la imagen y sus objetos no parecen del todo de este mundo».<sup>174</sup> Un efecto similar al producido por las primeras observaciones realizadas con el telescopio o el microscopio, a través de las cuales lo más próximo y cotidiano se reveló como lo más extraordinario y ajeno. Estos cuadros, señala Bryson,

tienen como función inmediata separar al espectador de su anterior forma de ver, visión en desorden y dispersión: descondicionan lo habitual y abolen el interminable eclipsamiento y el cansancio de la visión mundana, reemplazándolas con brillantez. El enemigo es una manera de ver que cree saber de antemano lo que merece ser mirado y lo que no: contra eso, la imagen presenta la sorpresa constante de las cosas vistas por primera vez. La vista es devuelta a una etapa vernal, antes de que aprendiera a categorizar el campo visual, a tapar lo no importante y no «ver» sino escrutar.<sup>175</sup>

*Saber de antemano qué merece ser mirado y qué no:* he aquí una de las mejores formulaciones, en nuestra opinión, de la concepción de conocimiento natural a la que

---

clientela muy selecta, entre la que se incluían numerosas figuras del entorno diplomático extranjero. Ver Ángel Aterido, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Edilupa, 2002. Ver también Pérez Sánchez 1983, pp. 43-44, 58, 207; Jordan 1985, pp. 147-163; Cherry 1999, pp. 214-220.

[170] Cherry 1999, p. 220.

[171] *Ibidem*, p. 221.

[172] «The artist, determined to show us every aspect of the nut, has dissected them with the care of a surgeon». Jordan 1985, p. 212. En *Las palabras y las cosas* (Madrid: Siglo XXI, 2006), al tratar el tema de la simpatía y la correspondencia entre los elementos naturales, Michel Foucault recoge una cita del *Tractatus de signaturis*, del médico alemán Oswald Crollius, sobre la afinidad entre la nuez y la cabeza: «los males interiores de la cabeza son prevenidos por el núcleo mismo “que muestra enteramente el cerebro”» (p. 36).

[173] A propósito del bodegón con nueces de Pereda, Jonathan Brown ha escrito: «This small picture miraculously transforms a humble dry fruit into a strangely moving, universal statement on the wonders of nature». Ver Jonathan Brown, *Painting in Spain: 1500-1700*. New Haven: Yale University Press, 1998, p. 122.

[174] Bryson 2005, p. 91.

[175] *Ibidem*, p. 71.

tuvo que enfrentarse el proyecto empirista de la ciencia moderna. Una visión del mundo marcada por la rutina, acostumbrada a mirar a su modo; una visión, en el fondo, cansada. Frente a ello, contra la angostura de lo reglado y la familiaridad de lo establecido, el proyecto empirista se caracterizaría desde el principio por una singular amplitud de miras -geográfica y, por supuesto, tecnológicamente mediada- así como por el extrañamiento y la fascinación, la «sorpresa de las cosas vistas por primera vez». Una re-visión, en definitiva, un «volver a mirar» el mundo natural en todos sus aspectos.<sup>176</sup>

Imágenes como el cuadrito de Pereda revelan, además, una inclinación a buscar lo más grande en lo más pequeño que caracterizaría, también, el trabajo de recopilación de tantos naturalistas modernos convencidos de que los elementos y fenómenos naturales comunes, cotidianos no eran menos importantes que los extraordinarios a la hora de componer una imagen completa de la realidad.<sup>177</sup> Rhopografía, en definitiva.<sup>178</sup> Estas pinturas logran anular el factor humano para devolver la primacía a la perspectiva de las cosas mismas. En algunos casos se tratará de objetos destacados, bien por su valor económico o simbólico, o por su rareza y singularidad.<sup>179</sup> **[Fig. 150]** Pero en muchos otros casos serán objetos absolutamente cotidianos, desprovistos de toda peculiaridad.<sup>180</sup> **[Fig. 151]**

Incluso a la hora de representar el motivo de la calavera -el elemento que mejor sintetiza la implicación y la relevancia de lo humano en estos cuadros- la atención estará puesta en el motivo como objeto.<sup>181</sup> En el caso de Pereda, esto se plasma en una representación

---

[176] En este sentido, la pintura de naturalezas muertas, insiste Bryson, «obliga al sujeto, tanto al pintor como al espectador, a atender de cerca a los objetos ignorados del mundo que, justamente por ser tan familiares, eluden la atención normal. Puesto que la naturaleza muerta necesita mirar lo mirado *por encima*, tiene que poner a la vista objetos que la percepción normalmente elimina». Pero también advierte: «La dificultad es que al traer a la visión y a la conciencia cosas que la percepción habitualmente pasa por alto, el campo visual puede parecer radicalmente desconocido y distante». Bryson 2005, p. 91.

[177] Es la propuesta de, entre otros, Francis Bacon. Un planteamiento plenamente compartido por Nieremberg, quien a pesar de dedicar su obra a lo más curioso y peregrino, resalta continuamente la admiración que le producen los elementos naturales más pequeños e insignificantes. «Mirando agachado un gusanillo, nuestra mente se traslada hasta el cielo; nos vemos obligados a elevarnos hasta el Creador, que, en cosas tan humildes, tan pequeñas, no sé si decir que redujo o que amplificó la imagen de su grandeza, de su inmensidad», escribe al comienzo de *Historia Naturae* (p. 1). «La grandeza de Dios campea en lo mas pequeño», titula uno de los capítulos de *Oculto filosofía* (Libro II, Capítulo 57). Sobre esta cuestión ver Olmi 1993, p. 255 y siguientes.

[178] Esta conexión entre rhopografía y las nuevas formas de observación -micrografía, visión telescópica- se desarrolla en José Ramón Marcaida y Juan Pimentel, «Dead Natures or Still Lifes? Science, Art and Collecting in the Spanish Baroque». En *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, editado por Daniela Bleichmar y Peter Mancall, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 99-115.

[179] Como en el caso de las obras de Pereda *Bodegón con papelera de ébano* (Museo del Hermitage, San Petersburgo) y *Bodegón del reloj* (Museo Pushkin, Moscú). Pérez Sánchez 1979, n. 18-19; Pérez Sánchez 1983, p. 95; Cherry 1999, pp. 224-225.

[180] Como los cuadros de Pereda *Bodegón de frutas* y *Bodegón de cocina* del Museo d'Arte Antiga de Lisboa. Pérez Sánchez 1979, n. 16 y 17; Pérez Sánchez 1983, n. 68-69, pp. 108-109; Jordan 1985, pp. 219-221.

[181] En el capítulo titulado «Ser cebolla» de su libro *Ser cráneo*, Didi-Huberman comenta cómo muchas reproducciones del dibujo de Leonardo da Vinci en el que éste compara el cráneo humano con una cebolla han sido recortadas de manera que la imagen de la cebolla dibujada por Leonardo no aparezca reproducida. Una prueba de la resistencia, aún hoy, a comparar un motivo tan humano y solemne como la calavera con





Fig. 150. Antonio de Pereda, *Bodegón con papelera de ébano*. Museo del Hermitage, San Petersburgo



Fig. 151. Antonio de Pereda, *Bodegón de frutas*. Museo d'Arte Antiga, Lisboa



minuciosa de cráneos presentados desde diferentes ángulos, bien de forma individual o en grupo, apilados unos sobre otros.<sup>182</sup> [Fig. 152] Un recurso que, además de resaltar el anonimato de estos huesos y el carácter universal de la muerte, acentúa su proximidad con lo material, con lo mundano; es decir, con lo de este mundo, y no con lo del otro.



Fig. 152. Antonio de Pereda, *Vanitas*. c. 1640. Museo de Bellas Artes, Zaragoza

Será precisamente debajo de una calavera, en un cuadro de *vanitas*, donde, veinte años después de su publicación, encontremos representado el libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* de Nieremberg. Palabra, texto, convertidos en imagen; *ekphrasis* a la inversa. Se trata de la obra *Alegoría de la vanidad*, del pintor sevillano Juan de Valdés Leal, fechada en el año 1660, al igual que el cuadro *Alegoría del arrepentimiento*, con

---

un elemento simple y mundano como una cebolla. Georges Didi-Huberman, *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Valladolid: Cuatro, 2009, pp. 15-20.

[182] Estas representaciones de calaveras, que Díaz Padrón ha asociado con los *memento mori* del grabador Barthel Beham (Robert A. Koch, ed. *The Illustrated Bartsch. Early German Masters*. 15. New York: Abaris Books, 1978), se repiten con frecuencia en la obra de Pereda. Además de los ya mencionados cuadros de Viena o de Florencia, o *El sueño del caballero*, otras pinturas donde adquieren un protagonismo especial son, por ejemplo, el *San Jerónimo* del Museo del Prado, la *Vanitas* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza o *El niño Jesús triunfante de la muerte y el pecado*, de la Iglesia de Maravillas de Madrid (Pérez Sánchez 1979, n. 11, 13, 38; Jordan 1985, pp. 218-219). En este último cuadro -así como en una versión muy similar en la Iglesia de Arc-et-Senans, en Francia-, calificado por Julian Gállego como «Jeroglífico de la Redención», las calaveras están rodeadas de objetos que aluden a la Pasión de Cristo, algo que nos sugiere un paralelismo con la imagen de la flor de la pasión incluida en *Historia naturae*.

el que probablemente formó pareja.<sup>183</sup> [Figs. 153-154] A pesar de no ser un especialista en pintura de *vanitas*, Valdés Leal fue autor de algunas de las obras más representativas del género, en particular, además de las dos mencionadas, sus dos pinturas para la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, los denominados «Jeroglíficos de las Postrimerías».<sup>184</sup> Al igual que Pereda, su preferencia por una representación minuciosa hace que los objetos en sus cuadros cobren una presencia, una materialidad, engañosas; un desafío al mensaje de vacuidad y transitoriedad que se pretende transmitir. La búsqueda, además, de un equilibrio entre los elementos propios de una meditación sosegada acerca de la muerte y los motivos directamente macabros dotan a sus cuadros de un dramatismo, a veces contenido, a veces sobrecogedor.

*Alegoría de la vanidad* muestra el habitual repertorio de objetos alusivos al tema de la caducidad de los bienes terrenales: símbolos del poder político y religioso (corona, cetro, tiara y mitra), de la riqueza (monedas, cofre de joyas), del amor y la belleza efímeros (retrato, las flores en los tres estados), del juego y el azar (naipes, dados). Junto a ellos, en un desorden y amontonamiento cuidadosamente diseñados, la vela recién apagada, aún humeante, la calavera coronada con laurel y el angelote que hace pompas de jabón simbolizan el fin de la vida y el triunfo de la muerte. «*Quis evadet?*» -«¿Quién se libra?»-, parece interrogar el cuadro, siguiendo el lema del grabado de Hendrick Goltzius dedicado a la comparación del hombre con una pompa.<sup>185</sup> [Fig. 155] Al fondo, un ángel levanta un velo para descubrir, y señalar, un cuadro que representa el Juicio Final, clara alusión a los novísimos y síntesis del mensaje admonitorio de la obra.

Mención aparte merece la atención que se presta en esta pintura a los objetos referidos a la vanidad del conocimiento. En el centro de la composición, una esfera armilar y, en primer plano, una regla, un compás y un triángulo, motivos frecuentes en muchos cuadros de los siglos XVI y XVII. Y, por encima de todo, los libros. Los libros son los elementos más numerosos en la *Alegoría de la vanidad*, lo que convierte al cuadro en una reflexión particularmente atenta a los méritos, o a los peligros, de la cultura libresca. La mayoría de los libros han sido identificados; en otros casos, sólo se puede conjeturar su título o su autor.<sup>186</sup> Además de la obra de Nieremberg, algunos de ellos son: *Repúblicas del mundo*, de fray Jerónimo Román, *Suma astrológica y arte para hacer pronósticos de los tiempos*, de Antonio de Nájera, *Agricultura general*, de Gabriel Alonso de Herrera, *Libro*

---

[183] *Alegoría de la vanidad*. 1660. Óleo sobre lienzo. 130,4 x 99,3 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut. *Alegoría del arrepentimiento*. 1660. Óleo sobre lienzo. 130 x 99 cm. York City Art Gallery, York. En relación con estas obras ver Elizabeth du Gué Trapier, *Valdes Leal, Spanish Baroque Painter*. New York: Hispanic Society of America, 1960; Duncan Kinkead, «Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work». New York: University of Michigan, 1978; Enrique Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988; *ibidem*, *Valdés Leal*. Madrid: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991; Jordan y Cherry 1995; Valdivieso 2002, pp. 104-118.

[184] Junto a la bibliografía antes citada, ver además, de Jonathan Brown, «Jeroglíficos de muerte y salvación». En *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, pp. 129-209.

[185] Bialostocki 1973, p. 196.

[186] Información extraída de Trapier 1960, p. 34-35; Manuel Pérez Lozano, «La emblemática andaluza. Las “Empresas” de Villava en la obra de Valdés Leal». *Lecturas de Historia del Arte 2* (1990), pp. 343-348; Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 71-73.





Fig. 153. Juan de Valdés Leal, *Alegoría de la vanidad*. 1660. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut.





Fig. 154. Juan de Valdés Leal, *Alegoría del arrepentimiento*. 1660. York City Art Gallery, York





Fig. 155. Hendrick Goltzius, *Quis evadet?* 1594

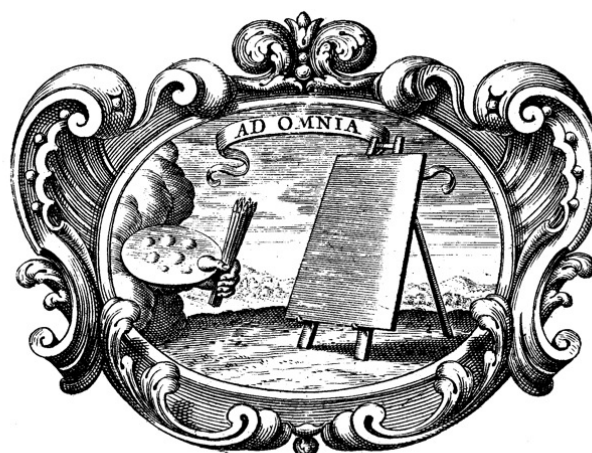


Fig. 156. Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe político cristiano* (1640)

de *anatomía del hombre*, de Bernardino Montaña de Montserrat, *Simetría*, de Durero. Y, entre los que se reproducen abiertos: *Le due regole della prospettiva*, de Vignola -mostrando la imagen de una bóveda-, *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, de Rodrigo de Zamorano -mostrando un diagrama astronómico- y *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho. Este último se muestra abierto por una página que reproduce, a modo de emblema, un lienzo en blanco y un pincel, y un epigrama que dice:

En la que tabla rasa tanto excede,  
que ve todas las cosas en potencia,  
solo el pincel con soberana ciencia,  
reducir la potencia al acto puede.<sup>187</sup>

Toda una reivindicación, por parte de Carducho, del poder de la pintura, que Valdés Leal hace suya -al colocar el libro abierto en una posición privilegiada dentro del cuadro- y, al mismo tiempo, cuestiona -al hacer que el angelote dirija la pompa de jabón hacia este libro en cuestión. Un gesto que puede interpretarse como una referencia a la vanidad de la actividad artística o como una alusión, velada, a la capacidad del arte para trascender a la muerte, y sobrevivirla de algún modo. Una cuestión que subyace a toda la producción cultural del Siglo de Oro y que vertebra también nuestra reflexión en torno a la preservación de la naturaleza muerta/viva a través de las imágenes.<sup>188</sup>

En todo caso, «*liber bulla est*» -«el libro es una pompa»-, como ha escrito, perspicaz, Fernando Rodríguez de la Flor a propósito del cuadro de Valdés Leal.<sup>189</sup> Según apunta este autor, el libro es presentado aquí como el instrumento visible y culpable de una vida dedicada a la erudición tan perniciosa como la de los que malgastan su tiempo en los placeres del juego o del amor. Al igual que los naipes y las joyas, o los cetros y las coronas, el libro es interpretado como símbolo de un proyecto vital efímero, caduco. La selección de títulos, la lista de las disciplinas representadas, son ciertamente elocuentes en este sentido: cosmografía, arquitectura, historia, filosofía natural, agronomía, anatomía, navegación, arte, astrología. No se trata únicamente de las parcelas de orientación más especulativa de la cultura escrita; también los saberes prácticos son puestos en duda y sus tratados considerados como signos de un conocimiento futil. Una acumulación libresca cautivadora pero esclavizante y enmarañada, cuya mejor expresión es el amontonamiento de los volúmenes en la parte central de la *Alegoría de la vanidad*, en claro contraste con la

---

[187] Carducho 1979, p. 452. Una versión de esta imagen aparece reproducida en la empresa segunda del libro *Idea de un Príncipe político Christiano, representada en cien Empresas*, de Diego Saavedra Fajardo (Munich, 1640), ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, p. 202. [Fig. 156]

[188] Una cuestión, la del poder del arte para superar al tiempo y a la muerte, a la que el propio Nieremberg no es ajeno. Así, a propósito del pintor griego Zeuxis, escribe: «Zeuxis, excelentísimo pintor, pero despacioso sobremanera, preguntado por qué era tan prolijo en su pintura deteniéndose tanto en ella, respondió: “Pinto despacio, porque pinto para una eternidad”. Engañóse por cierto, porque ya no hay pintura suya». Aunque después añade: «debemos aprovecharnos de la consideración de Zeuxis para hacer, no sólo las obras buenas, sino muy bien hechas, pues no obramos sólo para esta vida, sino para la eternidad» (Nieremberg 1957, p. 26).

[189] *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, p. 189, nota 65. En las siguientes páginas volveremos sobre el argumento aquí presentado.

disposición ordenada de los libros representados en la *Alegoría de la salvación*.<sup>190</sup> A este respecto, escribe Rodríguez de la Flor:

La mesa revuelta del estudioso profano acentúa el carácter negativo y desorientador que al libro se le quiere suponer en el momento mismo, principios del XVII, en que las batallas entre escuelas, disciplinas y hombres de saber se incrementa hasta el paroxismo. Ello se opone, naturalmente, a la representación de la mesa de trabajo del teólogo y orador cristiano, ésta ordenada, precisa. De modo que esta misma disposición de escritorio cristiano, donde a menudo se halla un solo libro -pues para el «héroe» sacro un libro basta-, se opone estructuralmente a aquellas otras figuraciones donde la misma acumulación libresca señala la idea de un tiempo que se desliza en alienación de lo mucho por leer y estudiar.<sup>191</sup>

Muchos libros frente a uno solo. A un nivel, es el contraste que produce la obra de Nieremberg bajo la calavera con respecto al resto de volúmenes en el cuadro de Valdés Leal. El conocimiento depositado en ellos no debe constituir un fin en sí mismo, ni el ejercicio de su adquisición compensa la promesa de lo eterno. A otro nivel, considerando el propio proyecto intelectual de Nieremberg, es la misma tensión que se produce entre el extenso corpus de obras que conforman su conocimiento de la realidad natural y el libro que, en último término, da sentido a esta realidad y a este conocimiento: la Biblia.<sup>192</sup> Conocimiento vano, ciencia vana. El cuadro de Valdés Leal, el propio libro de Nieremberg en él representado, deslegitiman, desacreditan esa cultura libresca que pretende conocer el mundo a base de acumular hechos, descripciones e historias.

Los «Jeroglíficos de las Postrimerías», pintados una década más tarde, constituyen una extensión de esta reflexión crítica acerca de la caducidad y vacuidad de los logros humanos. [Figs. 157-158] En este caso, sin embargo, frente al tono sosegado de las dos alegorías anteriores, la iconografía de la *vanitas* es más contundente y agresiva. El primer cuadro muestra a la muerte bajo el aspecto de un esqueleto que porta una guadaña, un ataúd y una mortaja, y apaga una vela sobre la que se inscribe la frase que da título a la obra, «In ictu oculi» -«En un abrir y cerrar de ojos».<sup>193</sup> La escena ofrece, de nuevo, el despliegue habitual de motivos característicos del género, incluyendo algunos libros cuyos autores o títulos son reconocibles -entre ellos, es significativo, la *Historia natural* de Plinio.<sup>194</sup> El segundo cuadro, *Finis gloriae mundi*, según reza en la cartela situada en

---

[190] *Ibidem*, p. 179 y siguientes. Algunos de los títulos que conforman la lista de esta lectura piadosa como vía para alcanzar la salvación son: *El triunfo de la Cruz de Cristo*, de Girolamo Savanarola, *Arte de vivir y guía de los caminos del cielo*, de Fray Antonio de Albarado, *Flos sanctorum*, de Alonso de Villegas, *El devoto peregrino* y *Viaje a tierra santa*, de Fray Antonio del Castillo, *Del estado de los bienaventurados en el cielo*, de Martín de Roa, *Destierro de ignominias*, de Horacio Riminaldo, e *Introducción del símbolo de la fe*, de Fray Luis de Granada. Ver Trapier 1960, pp. 33-34; Valdivieso 2002, p. 107.

[191] Rodríguez de la Flor 1999, p. 178.

[192] «Frente a esa palabra de Dios y ese único Libro de libros, evocado *in absentia*, la mesa revuelta [...] designa el ámbito de la confusión y del error, la imposibilidad de una certeza de un saber sobre el mundo y la idea suplementaria de que el libro produce un vértigo, una fantasmagoría, en aras de la cual el sujeto se viene a perder en sus visiones». *Ibidem*, p. 190.

[193] La expresión alude al texto de la *Primera epístola* de San Pablo a los corintios, 15, 52: «En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de la trompeta -pues tocará la trompeta-, los muertos resucitarán incorruptos, y nosotros seremos transformados». Valdivieso 2002, p. 178.

[194] Otros títulos son: *Comentarios del profeta Isaías*, de León de Castro, *Comentarios de Santo Tomás*,





Figs. 157-158. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*. 1672. Hospital de la Santa Caridad, Sevilla



la parte inferior de la composición, nos muestra varios cadáveres en el interior de una cripta -uno ataviado con ropajes de obispo, otro envuelto en una capa con el emblema de la orden de Calatrava. Por encima de estos cuerpos descompuestos y comidos por los insectos, una balanza cargada con elementos que simbolizan los vicios y las virtudes plantea la necesidad de elegir entre la vía del pecado o la vía de la vida virtuosa.<sup>195</sup>

Aunque Nieremberg no es aludido explícitamente esta vez, su mensaje está de algún modo presente en el texto que sustenta el programa iconográfico del Hospital de la Santa Caridad, del que las pinturas de Valdés Leal constituyen una parte. Se trata del *Discurso de la verdad*, publicado en el año 1671 por Miguel de Mañara, miembro destacado de la Hermandad de la Santa Caridad y principal impulsor del Hospital. Los paralelismos entre el texto de este autor, muy cercano a los jesuitas, y la obra de Nieremberg son notables, aunque es probable que se trate más de una proximidad temática y estilística que de un préstamo directo. Escribe Mañara:

Si tuviéramos delante la verdad, esta es, no hay otra, la mortaja que hemos de llevar, habia de ser vista todos los dias, por lo menos con la consideracion, que si te acordáras que has de ser cubierto de tierra y pisado de todos, con facilidad olvidarias las honras y estados de este siglo; y si consideras los viles gusanos que han de comer ese cuerpo, y cuán feo y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos, que están leyendo estas letras, han de ser comidos de la tierra, y esas manos han de ser comidas y secas, y las sedas y galas que hoy tuviste, se convertirán en una mortaja podrida, los ambares en hedor, tu hermosura y gentileza en gusanos, tu familia y grandeza en la mayor soledad que es imaginable. Mira una bóveda: entra en ella con la consideración, y ponte á mirar tus padres ó tu muger (si la has perdido) los amigos que conocias: mira qué silencio. No se oye ruido; solo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pages y lacayos ¿dónde está? Acá se queda todo: repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra, y la corona? Tambien acá la dejaron. Repara, hermano mio, que esto sin duda has de pasar, y toda tu compostura ha de ser desecha en huesos áridos, horribles y espantosos; tanto, que la persona que hoy juzgas mas te quiere, sea tu muger, tu hijo, ó tu marido, al instante que espíres, se ha de asombrar de verte; y á quien hacias compañía, has de servir de asombro.<sup>196</sup>

Transitoriedad, podredumbre; temporalidad, decadencia. El texto de Mañara y su

---

de Francisco Suárez, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, de Prudencio de Sandoval, y *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austraci Hispaniarum Infantis*, abierto por una página que muestra un arco triunfal diseñado por Rubens en homenaje al cardenal-infante Don Fernando de Austria. Seguimos Valdivieso 2002, p. 178, nota 59.

[195] El platillo de la izquierda, con el rótulo «Ni más», está cargado con elementos que representan los pecados capitales: el pavo real (vanidad), el perro (ira), el murciélago sobre un corazón (envidia), cabra (avaricia), cerdo (gula), mono (lujuria) y, por último, una relativa novedad de procedencia exótica: el perezoso (pereza). El platillo de la derecha -«Ni menos»- está lleno de símbolos de la mortificación y de la vida virtuosa: cilicio, crucifijo con clavos, cadena, breviario, corazón con el anagrama de Jesús, un pedazo de pan. Valdivieso 2002, p. 112. Alejandro Guichot y Sierra ha propuesto que esta imagen proviene de la obra de Nieremberg *Práctica del catecismo romano y doctrina cristiana* (Madrid, 1640). Ver *Los Jeroglíficos de la Muerte de Valdés Leal y el Decálogo de la Vida de Villegas Cordero: Estudios Críticos*. Sevilla: s.n., 1932, p. 36; Brown 1980, p. 196, nota 43. Respecto a la conexión de esta imagen con la tradición emblemática, ver Pérez Lozano 1990.

[196] Miguel de Mañara, *Discurso de la verdad*. Citamos de la edición de 1853 (Sevilla, Viuda de Caro), p. 7.

plasmación en las pinturas de Valdés Leal resumen el mensaje último de *no preservación* que define el género de las *vanitas* y que da sentido, también, a una obra como *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Ahí están las alusiones a la muerte como instante decisivo<sup>197</sup>, las visiones de huesos amontonados, como las calaveras de Pereda, símbolos de su poder igualador:

¿Qué importa, hermano, que seas grande en el mundo, si la muerte te ha de hacer igual con los pequeños? Llega á un Osario, que está lleno de huesos de difuntos, distingue entre ellos el rico del pobre, el sabio del necio, y el chico del grande; todos son huesos, todos calaveras, todos guardan una igual figura. La señora que ocupaba las telas y brocados en sus estrados, cuya cabeza era adornada de diamantes, acompaña las calaveras de los mendigos. Las cabezas que vestían penachos de plumas en las fiestas y saraos de las Cortes, acompañan las calaveras que traían caperuzas en los campos. ¡O justicia de Dios, cómo igualas con la muerte á la desigualdad de la vida!<sup>198</sup>

Diamantes, penachos de plumas: piedras preparadas, aves preservadas. Estos son los elementos que adornan el turbante de una de las figuras centrales del cuadro *Adoración de los magos*, de Rubens, conservado en el Museo del Prado.<sup>199</sup> [Fig. 160] En concreto, se trata del penacho y el broche que adornan el turbante del rey mago Baltasar. Visto de cerca, no se trata de un penacho cualquiera: en lugar del habitual conjunto de plumas advertimos lo que parece un ave completa. Se aprecia la cabeza, el pico, el cuerpo, el vistoso plumaje; sólo faltan las patas. Se trata de un ave del paraíso.<sup>200</sup> [Fig. 161]

¿Qué motivos llevaron a Rubens a incluir un elemento como este en una parte tan prominente del cuadro? Por un lado, es muy probable que conociera la costumbre, recogida en numerosos relatos y testimonios acerca de la manucodiata, de emplear sus largas plumas como penachos y adornos. Por otro lado, la novedad del ave como motivo iconográfico así como su valor como preciado objeto de coleccionismo encajarían bien con los aires de exotismo y opulencia que parecen transmitir los magos en la pintura, Baltasar en particular. Otras interpretaciones relacionadas con el amplio repertorio de usos emblemáticos del ave, así como su identificación con la figura del «oriental», también deberían considerarse. O la asociación entre el rey mago y el nombre del responsable de la imprenta plantiniana y amigo cercano de Rubens, Balthasar Moretus, encargado de publicar, entre otras obras, la *Historia naturae* de Nieremberg.<sup>201</sup> En cualquier caso, nos

---

[197] «¡O instante, que muda las cosas! ¡O instante, del ser al no ser! ¡O instante, puerta de los siglos! ¡O instante, en que todo se acierta ó todo se acaba! ¡O instante, en que ninguno dirá, yo te pasaré seguro!» *Ibidem*, p. 19.

[198] *Ibidem*, pp. 18-19.

[199] *Adoración de los Magos*. 1609; repintado y ampliado en 1628-1629. Óleo sobre lienzo. 349 x 488 cm. MNP, n. 1638. Sobre este cuadro, ver la información recogida en el catálogo de la exposición *Rubens. La Adoración de los Magos*, editado por Alejandro Vergara. Madrid: Museo del Prado, 2004.

[200] Hasta donde conocemos, tras consultarlo con numerosos expertos en la obra de Rubens, esta es la primera vez que se identifica el penacho de Baltasar como un ejemplar de ave del paraíso. La investigación sobre este hallazgo la estamos desarrollando en un proyecto en curso titulado *Rubens' Adoration of the Magi and the bird of paradise* (<http://rubensbirdofparadise.wordpress.com/>) donde analizamos la presencia de aves del paraíso en esta y otras pinturas de Rubens, así como en cuadros de otros autores de la primera mitad del siglo XVII.

[201] Más información sobre la figura del rey mago en la obra de Rubens en Elizabeth McGrath, «Rubens and his black kings». *RubensBulletin* (2008): 87-101.



Fig. 160. Peter Paul Rubens, *Adoración de los Magos*. 1609; repintado y ampliado en 1628-1629. Museo del Prado, Madrid





Fig. 161. Peter Paul Rubens, *Adoración de los Magos* (detalle). 1609; repintado y ampliado en 1628-1629. Museo del Prado, Madrid



encontramos ante la imagen de un espécimen que ha viajado desde lugares remotos, tanto fuera como dentro del cuadro, en virtud de su belleza y curiosidad, desde luego, pero también gracias al cuidado puesto en su preservación.

## 5. 4 El conocimiento natural como *vanitas*

Comenzábamos este capítulo haciendo referencia a la preocupación de Rubens por el estado de conservación de una réplica de *perpetuum mobile* enviada a su amigo Peiresc en Francia -un objeto delicado, frágil, embarcado en un viaje largo y dificultoso. Concluimos ahora aludiendo a este otro *perpetuum mobile* de mano del propio Rubens, igualmente inmerso en un ir y venir cuyo destino final será Madrid, donde tras permanecer unos años en posesión de Rodrigo Calderón, acabaría formando parte de las colecciones reales del Alcázar.<sup>202</sup> Allí, este ave todavía ávida compartiría espacio con otro ejemplar, el pintado por Snyders unos años más tarde, provisto de patas. Dos concepciones del ave, del mundo natural podríamos decir, bien diferentes, plasmadas en sendos cuadros sin conflicto aparente, ajenas a las disputas que tenían lugar en otros ámbitos, algunos a escasa distancia del palacio, como los Reales Estudios del Colegio Imperial.

Terminemos con una referencia al libro de Nieremberg retratado bajo la calavera en la *Alegoría de la vanidad* de Valdés Leal. Como ha señalado Rodríguez de la Flor en relación con la iconografía de San Jerónimo, el motivo del libro cerrado con una calavera encima constituye un símbolo del abandono de la vida estudiosa, la vida dedicada al conocimiento, que es sustituida por otra forma de existencia diferente e incompatible, la vida contemplativa.<sup>203</sup> Este mensaje de renuncia, tan próximo al contenido de *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, adopta también, en la pintura de Valdés Leal, la forma de una crítica al conocimiento expresada visualmente a través del amontonamiento de libros en la parte central de la composición.

Como señalábamos antes, la presencia, dentro de este desorden, de muchos títulos asociados con el conocimiento práctico, así como la representación de instrumentos de medición, como la regla, el compás o la esfera, demuestran hasta qué punto se trata de una crítica al conocimiento en todas sus dimensiones, incluyendo, por encima de todas, la variante científico-técnica. Como apunta Rodríguez de la Flor, esto «supone dar un paso más allá en el escepticismo, distanciándose de aquel que se produce en el resto de países europeos, en donde lo que se hace objeto de reflexión es, acaso, el comercio y el mercantilismo, nunca el núcleo mismo de la tradición científica».<sup>204</sup>

---

[202] El propio lienzo de Rubens sufrió las vicisitudes de un penoso viaje desde Amberes a Madrid. De hecho, Rubens reparó y repintó buena parte del cuadro durante su segunda visita a España, entre 1628 y 1629. Comparando el aspecto actual del cuadro y una copia de taller realizada muy poco después de que fuera terminado, entre 1609 y 1610, advertimos algunos cambios en lo que respecta al ave del paraíso. En la versión final el ejemplar es más grande y sus rasgos más visibles. Otro ejemplo del efecto restaurador y preservador de la pintura, aplicado en este caso al soporte mismo de la imagen.

[203] Rodríguez de la Flor 1999, p. 171. Añadiré más adelante: «La calavera sobre el libro [...] evidencia aquello de lo que el libro trata, es decir, de un saber sobre la muerte que hace inútil la representación de toda otra ciencia» (p. 180).

[204] *Ibidem*, p. 189, nota 66. «Estas imágenes de libros, añadiré, -ilustrando el concepto de *acatalepsia* o

Es decir, bajo la crítica de sus herramientas más visibles, los instrumentos y, sobre todo, los libros, la ciencia como proyecto intelectual queda caracterizada como una empresa baldía y prescindible. Cuadros como los de Pereda o Valdés Leal incitan a una actitud de desconfianza, de rechazo ante la posibilidad de aprehender la realidad a través de los sentidos o la razón. La realidad es ilusoria y nuestras percepciones engañosas, nos recuerdan constantemente estas pinturas de *vanitas*. ¿Por qué perder el tiempo y dedicar esfuerzos a un proyecto que va a reportar dudas y no certezas, engaños y no verdades? Se impone una renuncia al conocimiento, en el fondo, trágica y desilusionante, que Rodríguez de la Flor ha identificado como rasgo característico de la mentalidad hispana: escepticismo, pirronismo; en definitiva, culto al desengaño.<sup>205</sup>

Lo interesante y paradójico del caso de Nieremberg es que, de alguna forma, es el propio Nieremberg quien se está desautorizando a sí mismo. En una pintura que pone en entredicho los logros del intelecto humano, él es el autor del libro que encarna el mensaje de renuncia y que aporta una de las claves interpretativas de la obra. Su libro bajo la calavera, en definitiva, es reflejo de sus propias preferencias como intelectual y religioso. Según estas preferencias, todo es vanidad. La ciencia, por tanto, el conocimiento natural, también es vanidad.

---

incapacidad para saber algo con certeza-, dramatizan también el hecho de una imposibilidad de armonizar fe y saber, ejemplificando por tanto un momento del abandono de la confianza en la ciencia y en la transmisión del saber, la cual se realiza fundamentalmente a través del medio impreso» (p. 195).

[205] *Ibidem*, p. 194. Ver también el tratamiento que hace de estos mismos temas Stuart Clark en *Vanities of the eye. Vision in early modern European culture*. Oxford: Oxford University Press, 2007.



## 6. Conclusión

¿De qué es historia la historia de la ciencia?, se preguntaba Peter Dear.<sup>1</sup> ¿De qué es historia una historia de la ciencia «del Barroco»? nos preguntábamos nosotros al comienzo de este trabajo. Nuestro objetivo ha sido tratar de responder a esta pregunta a través de la búsqueda y el estudio de afinidades, transferencias, entre el conjunto de saberes y prácticas asociados al conocimiento sobre el mundo natural y sus fenómenos y algunos de los elementos más característicos de la cultura barroca. En concreto, nos hemos centrado en el cultivo del conocimiento naturalista en el ámbito hispano durante la primera mitad del siglo XVII -con la figura del jesuita madrileño Juan Eusebio Nieremberg como hilo conductor- poniéndolo en relación con el desarrollo de una cultura visual barroca interesada en el problema de cómo captar y representar la naturaleza.

Como señalamos en la introducción, el trabajo partía de una dificultad: el rechazo de la historiografía más tradicional a considerar la ciencia moderna y la cultura del Barroco como dos proyectos conectados y relevantes el uno para el otro. ¿Por qué resulta extraño, nos preguntábamos, asociar ciertos conceptos, ciertos nombres, ciertas prácticas, a la narrativa habitual acerca de la «revolución de las ciencias» de los siglos XVI y XVII? ¿Qué nos impide reparar, por ejemplo, en que los años de la invención del telescopio o del microscopio fueron los años de la publicación del *Quijote*? En este sentido, magnífico y fascinante en algunos casos, sombrío pero igualmente sobrecogedor en otros, el «alboroto» al que solía referirse Panofsky ha constituido un referente idóneo a la hora de plantear esta historia -en la que hemos tratado de evitar la compartimentalización de esferas de conocimiento y se ha abogado por la disolución de límites disciplinares y metodológicos. «Alboroto» por la mezcla de temas, personajes y contextos -aunque la atención se haya centrado en Madrid, durante el periodo aproximado de una década. Y «alboroto» también por la variedad de preguntas y de enfoques: desde la cuestión de la circulación de conocimiento a la taxidermia, desde la pregunta clásica por la rivalidad entre la naturaleza y el arte al renovado interés en las disciplinas humanísticas por la cultura material.

Así, a nivel general, pensamos que uno de los resultados más importantes de esta tesis es haber mostrado la utilidad de tomar algunos aspectos característicos del Barroco como

---

[1] Peter Dear, «What is the history of science the history of? Early modern roots of the ideology of modern science». *Isis* 96, nº. 3 (2005): 390-406.



referentes desde los que observar el desarrollo de la cultura científica del Seiscientos. Hay pues -esta ha sido nuestra propuesta- una ventaja metodológica en considerar el Barroco como punto de referencia: el relato acerca del desarrollo del conocimiento se enriquece, se amplifica –como por efecto de un espejo kircheriano-, abriéndose nuevas perspectivas, nuevas formas de aproximarse a las manifestaciones culturales de esta época. En términos de personajes, por ejemplo, es notable el papel que desempeñan en este relato individuos como Juan de Espina, Juan Van der Hamen, Cassiano dal Pozzo, el propio Rubens y muchos otros, extraños, a primera vista, en la literatura habitual de la disciplina. Sus historias, sin embargo, son también las historias de la ciencia de los siglos XVI y XVII, y sus biografías una parte esencial de las biografías de muchos objetos científicos del periodo, desde el *perpetuum mobile* a las ilustraciones hernandinas. A un nivel más concreto, a través de esta investigación hemos sacado a la luz y puesto en relación aspectos de la historia de la ciencia y de la historia cultural moderna que difícilmente se discuten de manera conjunta.

En el capítulo *Acumulación* el caso de los cuadros de gabinete nos ha servido para establecer un vínculo entre la práctica del coleccionismo, la cuestión de la circulación de bienes a través de redes comerciales y algunos aspectos clave del conocimiento natural, como el desarrollo de todo un repertorio de saberes y prácticas que hicieron posible el acopio de información sobre elementos naturales procedentes de lugares remotos. El ejemplo de los cuadros de gabinete y su proximidad con el género de las naturalezas muertas ha permitido, a su vez, conectar el tema de la acumulación con el de la conversión del mundo natural en bien de consumo, conversión que progresivamente afectaría también a las representaciones de este mundo natural -el «capital mimético», según la expresión de Greenblatt. Esta red de relaciones ha hecho que nos fijemos en algunos aspectos característicos de la cultura barroca, como la tendencia a considerar el mundo perceptible con escepticismo y desconfianza por tratarse de una realidad basada en apariencias, en ilusión. Aplicado al tema de la cultura material, bien sea acumulada en las colecciones o representada en cuadros, este tópico barroco nos ha llevado a considerar el proceso de la progresiva «desmaterialización» de las cosas, convertidas, a través de sus representaciones, en un trasunto, un mero reflejo.

El ejemplo del «Cuarto bajo de verano», estudiado como un caso de superposición de niveles de realidad y apariencia a través de las sucesivas representaciones -objetos, objetos en los cuadros, objetos en los cuadros dentro de los cuadros- ha servido para profundizar en la plasmación visual de esta idea. Asimismo, la idea de la progresiva evanescencia de las cosas nos ha llevado a considerar el caso singular de Juan de Espina, un personaje interesantísimo dentro del contexto de la cultura madrileña de la primera mitad del siglo XVII, cuyo interés para la historia del conocimiento hasta ahora no había sido puesto de relieve.

En el siguiente capítulo, titulado *Representación*, hemos ofrecido un repaso a este tema tomando como hilo conductor la historia de las ilustraciones provenientes de la expedición de Francisco Hernández hasta su parcial publicación en la obra de Nieremberg, para enlazar después con la cuestión de la representación naturalista en el género pictórico de las naturalezas muertas. La idea de fondo ha sido tratar de establecer una continuidad entre este tipo de cuadros y las imágenes que interesaban a naturalistas como Aldrovandi, Hernández o los *Linnei*; es decir, «volver a mirar» los bodegones como objetos visuales pertenecientes al mismo universo cultural que el de las imágenes científicas y, viceversa, poner en cuestión la especificidad de las ilustraciones científicas a la hora de plasmar

visualmente algún tipo de conocimiento sobre el mundo natural.

Con respecto a las ilustraciones, algunos de los temas centrales en la discusión han sido el interés por las imágenes obtenidas «del natural» y su poder para constituir evidencias acerca de una realidad natural distante y desconocida; la tensión entre el conocimiento basado en la tradición textual y el originado a partir de testimonios visuales e imágenes; la cuestión del «original» y sus sucesivas y recurrentes copias; o la disyuntiva entre una forma de representación detallada y concreta, centrada en un espécimen particular, y una representación igualmente detallada, pero dedicada a mostrar rasgos característicos de un conjunto de elementos. A propósito de las pinturas, se ha hecho hincapié en la factura polivalente de estas obras: su vinculación a una cultura del artificio y el engaño, por un lado, y su poder a la hora de captar y transmitir visiones de lo natural *más convincentes que el propio natural*, por otro.

Nuestro objetivo, en este punto, no ha sido establecer si aquello que una pintura de naturalezas muertas podía llegar a transmitir sobre el mundo natural era equiparable al contenido «epistemológico» de una ilustración en un tratado de historia natural. Más bien hemos tratado de mostrar que ese supuesto contenido epistemológico en realidad no sólo no era patrimonio exclusivo de un estilo representacional único sino que, más que un corpus cerrado de conocimiento, habría de interpretarse como el resultado, variable, cambiante, de una forma de mirar multiforme en la que estarían incorporados todos los diferentes regímenes de visualización coexistentes en el momento. Dicho de otro modo: la cultura visual que un estudioso de la naturaleza a mediados del siglo XVII podía tener, por ejemplo, de un tucán era la suma de diversas observaciones entre las que se incluirían la observación de un ejemplar vivo, la observación de un ejemplar preservado, la observación de un dibujo a color, la observación de un grabado en un libro de relatos o en un tratado de historia natural, la observación de un ejemplar pintado en un cuadro, o la observación de su representación en un tapiz o en un conjunto escultórico. Es decir, en ninguna de estas formas de visualización, ni siquiera en las más afines al conocimiento natural, podríamos decir que residiera este supuesto «contenido epistemológico», pero todas, potencialmente, contribuirían, de una forma o de otra, a aumentar la cultura visual del elemento natural en cuestión y, por lo tanto, su conocimiento.

En este sentido, el ejemplo de las imágenes de la flor de la pasión -en el caso de Nieremberg, uno de los referentes visuales que mejor sintetizarían su concepción del mundo natural- nos ha servido para rastrear esta coexistencia de diferentes regímenes de representación que caracterizaría la cultura visual de la ciencia moderna y daría cuenta de su riqueza y complejidad. Paralelamente a esto, situar una historia como la de las ilustraciones hernandinas en el contexto de la paulatina transformación de España en un régimen eminentemente *escópico* -causa y efecto del «triunfo de la pintura»- nos ha servido para comprender mejor la relegación del saber naturalista al ámbito de lo no visible, frente a otro tipo de prácticas más afines a esta empresa «metafísica» de *self-fashioning* visual, como las obras de escritores y artistas en el terreno de las artes y las letras.

Finalmente, en el último capítulo, el tema de la capacidad de las imágenes naturalistas para capturar y plasmar la realidad natural nos ha llevado a plantear la cuestión de la representación en términos de *preservación*. ¿Cómo pasar por alto el hecho de que, en comparación con los elementos sometidos a procesos naturales de corrupción -a lo largo de una travesía, por ejemplo, o una vez depositados y expuestos en un colección- la

naturaleza retratada en los cuadros apareciera, ante los ojos del observador, engañosamente intacta? ¿Cómo no vincular el desarrollo del conocimiento natural a través de imágenes con esta capacidad de lo visual para fijar, conservar y exhibir elementos que de otra forma, a falta de técnicas apropiadas de preparación y conservación, no perdurarían? Cuestiones como estas apuntan a un papel central del problema de la preservación en la historia de la ciencia moderna -y en ello hemos querido insistir al dedicarle un capítulo de la tesis al tema. En este sentido, el caso del ave del paraíso -un objeto natural cuya identidad dependería estrechamente de ciertas prácticas de preservación- nos ha servido para explorar la cuestión en detalle y profundizar, en la línea de los capítulos anteriores, en el estudio de la relación entre diferentes manifestaciones de la cultura visual de los siglos XVI y XVII -desde tratados de emblemática a pinturas- y los procesos de construcción de conocimiento sobre el mundo desarrollados por los estudiosos de esta época.

El tema de la preservación -este sería el segundo punto central del capítulo- ha servido también para incorporar a nuestro relato y poner en relación con la historia del conocimiento la preocupación barroca por el carácter perecedero, transitorio, de la existencia humana. Una preocupación cuya plasmación (visual) más reconocible sería el género pictórico de las *vanitas*, pero cuyo soporte fueron también tratados religiosos como los escritos por Juan Eusebio Nieremberg. En nuestro texto hemos comparado ambas expresiones de la cultura barroca a través de un repaso a la obra del jesuita madrileño -en concreto su libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*- poniéndola en relación con cuadros de artistas contemporáneos como Antonio de Pereda o Juan de Valdés Leal.

Con respecto a las pinturas, la idea de fondo ha sido presentar estas obras -singularmente repletas de objetos, en alusión a los bienes caducos de la vida terrenal- como un compendio visual de los procesos de acumulación y representación analizados previamente en la tesis. «Acumulación», por constituir estos cuadros verdaderas colecciones visuales cuyo contenido -al menos según una de las lecturas posibles- sería una cultura material desprovista de densidad ontológica, símbolo de la vacuidad e inconsistencia que se pretende comunicar. «Representación», por mostrar al observador un retrato minucioso y convincente, pero también convencional y artificioso, de diversos *naturalia* y *artificialia* similares a los que figurarían en otros contextos tradicionalmente asociados a la producción de conocimiento, como un taller o un estudio. Todo ello permeado por la idea del desengaño, de la desconfianza ante lo aparente característica de la relación del sujeto del Seiscientos con los productos de su era, de su cultura, barrocas.

Finalmente, el ejercicio de relacionar estos elementos visuales, materiales, simbólicos e ideológicos ha revelado el carácter contingente, de *vanitas*, de todo proyecto intelectual, incluido el cultivo del conocimiento científico. Un aspecto fundamental para comprender el tipo de historia natural «del Barroco» practicada por estudiosos como Nieremberg: providencialista, trascendente, salvífica; es decir, una actividad cuyo fin último sería rendir culto a Dios a través del estudio de su obra creada. La figura de Nieremberg, en este sentido, constituiría un exponente de lo que Rodríguez de la Flor ha denominado «eremitismo intelectualizado por el pensamiento de la Contrarreforma», entregado a una «operación de *resemantización* y reificación moralista de la realidad».<sup>2</sup> Por lo que tiene

---

[2] Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 96, 238.

de ilustrativo acerca de la historia de la ciencia hispana nos interesa la interpretación más negativa, según este estudioso, de esta apuesta por una lectura del mundo natural subjetiva, espiritual y simbólica.<sup>3</sup> Coincidiendo con la instauración del régimen escópico de la nueva ciencia, en el contexto hispano se desarrolló una «visión dramática y pesimista», un nuevo «saber de la desilusión»; un desafío a lo real, señala Rodríguez de la Flor, en nombre de lo divino -alude explícitamente a la mística española-, que dio lugar a una «pasión nihilificadora», a una apología «del vacío y de la nada».<sup>4</sup> Se impuso, en definitiva, un «peculiar estado de escepticismo cristiano» que podría caracterizarse como «sentimiento de pérdida de lo real, alejamiento (imprudente) del referente y de los mundos de vida cosificados, todo poseído por una percepción final de la incognoscibilidad (y consiguiente “vanidad”) postrera del mundo».<sup>5</sup> He aquí una buena síntesis de la hipótesis central que a lo largo de esta tesis ha sustentado la idea de una «ciencia del Barroco» como clave para comprender tanto la actividad naturalista de Nieremberg como los procesos de acumulación, representación y preservación a los que hemos dedicado nuestra atención: distanciamiento con respecto a la realidad, pérdida de densidad ontológica, imposibilidad epistemológica y, en último término, simple apariencia, mera ilusión. Este es el enfoque que ha guiado nuestros esfuerzos por conectar la obra de Nieremberg con casos como el cuadro *Las Ciencias y las Artes*, la colección de Juan de Espina, la disposición del «Cuarto bajo de verano», las ilustraciones hernandinas, la pintura de bodegones, la historia del ave del paraíso o los cuadros de *vanitas*.

Haber logrado, pues, mostrar, partiendo del binomio conocimiento científico/cultura del Barroco, algo del carácter contingente, azaroso y circunstancial del gran proyecto de la ciencia moderna constituye otro de los resultados de este trabajo. Esperamos que una incorporación de nuevos temas y nuevos personajes como la aquí ensayada sirva de estímulo para la apertura de nuevas vías de investigación orientadas al análisis de un conocimiento natural moderno más complejo y multiforme. Historias de la ciencia, como en esta tesis, en la que el objeto de estudio pueda ser tanto una pintura de naturalezas muertas o la descripción ficticia de una colección imaginada como un tratado sobre la vanidad del mundo o el penacho de un rey mago.

---

[3] Fernando Rodríguez de la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009, pp. 21, 32.

[4] Rodríguez de la Flor 2002, pp. 28, 90.

[5] Rodríguez de la Flor 2009, p. 34. En este sentido, es significativo que la expresión empleada por Rodríguez de la Flor para sintetizar esta progresiva desviación hacia lo metafórico -«concepción *alegórica* del mundo», «perspectiva emblemática»- resuene de manera tan elocuente con la expresión de Ashworth -«visión emblemática del mundo»- a la que tantas veces hemos aludido a lo largo de esta tesis. Rodríguez de la Flor 2002, p. 46; 2009, Cap. 5.





## 7. Apéndices

### 1. Introduction

Panofsky used to say that the first idea that came to his mind whenever he heard the word «Baroque» was that of a «lordly racket».<sup>1</sup> From our present-day perspective, this expression rightly synthesises both the attraction and the sense of confusion around this elusive but indispensable term.<sup>2</sup> In a moment when the cultural, social and political reach of *lo barroco* -besides its temporal and geographical dimensions- is the subject of a renewed debate, there is the conviction that this imprecise and yet widely appropriated category holds the key to understand our present.<sup>3</sup> Thus, confirming Eugenio d'Ors' thesis, the Baroque has returned to project itself in the most diverse formats and domains, to the point of turning a great part of our contemporary imagery into a complex interplay of appearances and *trompe l'oeil*, the product of an stimulating interaction between fiction and reality.<sup>4</sup>

However, what can we say about the way this return of the Baroque is shaping our perception of the past? As far as the discipline of the history of science is concerned, what would we think, for example, if anyone described modern science -the science of Galileo, Kepler or Newton- as a «lordly racket»? Would we readily accept such a characterization as if it were the case of the achievements of contemporaries like Rubens, Quevedo or Bernini? Reluctant towards these considerations, traditional history of science rejected the idea of incorporating the Baroque into the narrative on the «scientific revolution» of the sixteenth and seventeenth centuries. From its perspective, inherited from the Enlightenment, modern science and Baroque culture constituted two incommensurable and, to a great extent, confronting realities: the former associated with order and method, reason and progress, the latter associated with the Catholic world and the Counter-Reformation, subjectivity and caprice. Why then consider them as part of the same thing? In the recent years, however, this cause of reticence has been perceived as a methodological possibility

---

[1] In his conference «What is Baroque?», included in *Three essays on style*, edited by Irving Lavin. MIT Press, 1997, p. 20. The bibliography on the Baroque is large, so we will mention only those works that have been particularly helpful for our work. A good synthesis in Spanish about the origins and uses of the expression «Baroque» may be found in Rafael Valladares, «El Barroco como concepto historiográfico». *Revista de Occidente* 328 (2008): 119-135.

[2] An updated revision of this question may be found in Helen Hills, ed. *Rethinking the Baroque*. Burlington: Ashgate, 2011.

[3] The literature on the persistence of Baroque ideas today -some scholars use the expression «Neobaroque»- includes such classic titles as Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987 and Omar Calabrese, *La era neobarroca*. 3ª ed. Madrid: Catedra, 1999 [1ª ed. 1987]; or collective works and recent compilations such as Remo Bodei and Francisco Jarauta, eds. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993; Pedro Aullón de Haro, ed. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004; Lois Parkinson Zamora and Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

[4] See Fernando Rodríguez de la Flor, «“Revival” barroco». *Revista de Occidente* 328 (2008): 100-118, as well as Imago. *La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009, p. 33.

aimed at expanding and enriching the field of history of science.<sup>5</sup> This project follows this line of enquiry by focusing on the connections between scientific knowledge and Baroque culture in a particular space and period: Spain, Madrid, during the first half of the seventeenth century.

## 1. 1 Aims and content

### 1. 1. 1 Modern science and Baroque culture

The contributions of individuals such as Copernicus, Kepler, Galileo or Newton are generally regarded as the most representative element of the scientific activities of the sixteenth and seventeenth centuries. The familiarity and recurrence of expressions such as «hero of the scientific revolution» or «father of modern science» demonstrate to what extent our culture associates «modern science» with the effort and perseverance of some illustrious minds, embarked in an innovative and ultimately successful intellectual project.

However, as the history of science has shown in the last two decades, to remember the most fortunate contributions of some privileged protagonists entails the risk of establishing a partial and selective conception of modern science, too focused on the idea of rationality and progress. From this perspective, modern scientific culture would look like a carefully designed program, with clearly defined areas of enquiry, when, in fact, historians of science have shown that it constituted a rather confusing and miscellaneous set of theories and practices, where any doctrine or view could be easily accommodated. Actually, by incorporating to the narrative characters and contexts which have been regarded as marginal or secondary before, expressions such as «scientific revolution» or even the idea of «modern science» itself as a unique and homogeneous category have been called into question.<sup>6</sup>

To regard the Baroque as part of this narrative may be seen as a step ahead in the

---

[5] Most significantly, Jens Høyrup has paid attention to this question in «Reflections on the Baroque in the History of Science». *Physis: Rivista Internazionale di Storia della Scienza* 24 (1997): 675-694; «Barocco e scienza secentesca: un legame inesistente?» *Analecta Romana Instituti Danici* 25 (1997): 141-172; and «Baroque Mind-set and New Science. A Dialectic of Seventeenth-Century High Culture». *Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Preprint* 359 (2008): 1-24. In the text we will make reference to other important authors that have dealt with this issue, such as Giuseppe Olmi or Paula Findlen. Various recent research projects devoted to «Baroque science» are: the Baroque Science project, led by Ofer Gal, from the University of Sydney (see [http://sydney.edu.au/science/hps/baroque\\_science/](http://sydney.edu.au/science/hps/baroque_science/) to read the papers presented at the first meeting, celebrated in 2008) and, focused on the Hispanic case, «Ciencia, corte e imperio. Formas de conocimiento de la naturaleza en la Monarquía hispánica en la era de la ciencia moderna (1600-1800)» and «Naturalezas figuradas. Ciencia y cultura visual en el mundo ibérico, ss. XVI-XVIII», led by Juan Pimentel, from the Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC. See Juan Pimentel and José Ramón Marcaida, «La ciencia moderna en la cultura del barroco». *Revista de Occidente* 328 (2008): 136-151. Also in relation with the Hispanic context we may recall the international conference *Lastanosa. Arte y ciencia en el Barroco* (Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2007).

[6] A solid analysis on the historiographical reorientation of the discipline of the history of science may be found in Steven Shapin, *The Scientific Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996 and Peter Dear, *Revolutionizing the Sciences. European knowledge and its ambitions, 1500-1700*. Hampshire: Palgrave, 2001.

direction of this historiographical reorientation whose object of study is an interactive and multiform modern science. From the Spanish, Italian or French tradition this may seem obvious.<sup>7</sup> But it is not so much if we take into account the Anglo-American dominance on the discipline of the history of science, according to which the Baroque culture could not feature in a history of scientific knowledge centred around the triumph of reason and method. Take, for example, the minimum occurrence of expressions formed by the pairing science-Baroque and compare it with the usage of other terms where scientific knowledge is paired with other cultural movements with no apparent difficulty.<sup>8</sup> This absence -this resistance towards normalising what until recently has been regarded as an uncomfortable oxymoron- illustrates the influence of the negative Enlightened reading of the Baroque; a pejorative interpretation which in areas like the history of art has long been questioned - from the work by Heinrich Wölfflin onwards<sup>9</sup> - but not in the history of science, due to the weight of the narrative on the construction of the modern world. In this regard, our work is inspired in the long series of studies that have used the «counterexample» of the Baroque to call into question the Enlightened version of this story.<sup>10</sup>

Coming back to Panofsky's expression, the aim of this project, on the one hand, is not to deconstruct modern science and reduce it to a mere manifestation of the «lordly racket» of the Baroque. On the other hand, we do not intend to reinterpret the scientific activity of this period as if there were a *Baroque* way of producing science, characteristic of this age and radically different from the one that gave rise to the «new science» of the seventeenth century. The idea is to adopt an interpretative framework that will allow for the study of seventeenth century scientific culture without the limitations imposed by the usual compartmentalization of the cultural production of this period. Thus, rather than a «Baroque science», our aim is to put forward a «science of the Baroque» as the framework

---

[7] See, for example, for each context: José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco, Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975 and José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor Universitaria, 1979; Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*. Feltrinelli. Milano, 1962 and Giuseppe Olmi, *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino, 1992; André Chastel, «Le Baroque et la Mort, 1954». In *Fables, Formes, Figures*, Paris: Flammarion, 1978, 1, pp. 205-226 y Herbert H. Knecht, «Le fonctionnement de la science baroque: le rationnel et le merveilleux.» *Baroque* 12 (1987): 53-70. Needless to say, Michel Foucault's account of early modern culture in *The order of things* has provided the basis for many subsequent reflections on Baroque culture and the origins of modern science.

[8] The only book in English with the expression «Baroque science» in its title is Gunnar Eriksson's *The Atlantic Vision: Olaus Rudbeck and Baroque Science*. Canton, Ma.: Science History Publications, 1994. It is not infrequent, though, to find titles where the term «science» is combined with other similar period-related expressions as in Neil Safier, *Measuring the new world. Enlightenment science and South America*. Chicago: University of Chicago Press, 2008 or Florike Egmond *et al*, eds. *Carolus Clusius: towards a cultural history of a Renaissance naturalist*. Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 2007, not to mention some key publications such as Andrew Cunningham and Nicholas Jardine, eds. *Romanticism and the sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, Thomas DaCosta Kaufmann, *The mastery of nature: aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1993 or William Clark, Jan Golinski, and Simon Schaffer, eds. *The Sciences in Enlightened Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

[9] Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón, 1977.

[10] Walter Benjamin and his analysis of German tragic drama is an essential starting point in this regard (*El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990). See also Francisco Jarauta, «Barroco y Modernidad». In *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Visor, 1999.



for a larger and richer account, which will help us explaining, among other factors, the artificial nature, the contingent character, the emotional charge or the persuasive power of early modern scientific practices.

### 1. 1. 2 Kircher, Nieremberg and «Baroque science»

At the beginning of this work, one of the first difficulties was trying to identify the type of questions that a research project on the relation between modern science and Baroque culture should address. To no longer regard both projects as mutually exclusive realities implied a revision of seventeenth century science. But, where to start? Which aspects of «Baroque science» did we have to pay attention to? To its links to the ideals of the Counter-Reformation, to extend Weisbach's characterization? To its both centralized and global nature? To the singular amalgam of agents, contexts and objects of study involved in its development?

At a basic level, the questions that served as starting points for this research project were mainly three. Firstly, how could the life and works of Athanasius Kircher (1602-1680) be accommodated into the history of modern science? Isn't this figure the best expression of the «Baroque science» that we intend to explore? Secondly, how could we address the study of a context like Spain, regarded as marginal as far as the history of science is concerned, but, at the same time, well-known for being one of the landmarks of European Baroque culture? Could it be that the whole issue of «Baroque science» was dependent on this paradoxical opposition - «Black Legend» vs. «Spanish Golden Age»? Thirdly, in relation with one of the classic questions in the history of knowledge, what was the nature that served as object of study for early modern naturalists? Was it somehow related to the natural world that Baroque artists were trying to represent? In other words, what would be the connection between, for example, a still-life painting and an illustration in a scientific treatise? To which «nature» would they be referring in each case?

On the one hand, Kircher allowed us to establish, tentatively at least, a reference, an easily identifiable working model to support our claim. ¿*Baroque science*? One has only to skim through the pages of this exceptional author to understand, at an intuitive level at least, the meaning of this expression: encyclopaedism, monumentality, theatricality, and, at the same time, attention to detail, preference for the rare, the singular. In this respect, the contributions of authors such as Paula Findlen, Joscelyn Godwin or Umberto Eco -who have turned Kircher into a fascinating case study- were crucial for this project.<sup>11</sup>

---

[11] Paula Findlen, «Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum». In *Jesuit Science and the Republic of Letters*, edited by Mordechai Feingold. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003, pp. 225-284 and Findlen, ed. *Athanasius Kircher : the last man who knew everything*. New York: Routledge, 2004. Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. London: Thames and Hudson, 1979 and *Athanasius Kircher's theatre of the world*. London: Thames & Hudson, 2009. On Kircher see also José Alfredo Bach, «Athanasius Kircher and his method. A study in the relations of the arts and sciences in the seventeenth century». Ann Arbor, Michigan: University of Oklahoma, 1989; Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher: Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Ediciones Siruela, 1990; Eugenio Lo Sardo, ed. *Athanasius Kircher: il museo del mondo*. Roma: De Luca, 2001. Daniel Stolzenberg, *The great art of knowing the baroque encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford Calif.: Stanford University Libraries, 2001. Later in the text we will refer

On the other hand, the question about the paradox of the Hispanic case allowed us to explore a relatively neglected aspect of the history of modern science: the scientific activity in Spain during the period that spans from the death of Philip II -which would signal the end of a prosperous age- to the development, during the last two decades of the seventeenth century, of the so-called *novatores* reformist movement. At best, this period -which authors have described as lacking relevant scientific activity- would constitute a declining extension of the former. At worse, it would reveal the state of stagnation caused, among other factors, by the economic crisis, censorship and lack of interest on the part of patrons, more inclined towards other cultural manifestations in the arts.<sup>12</sup>

Finally, the question of natural knowledge and representation led our enquiry into the domain of the visual, more specifically to the search for connections between different practices devoted to capturing and making the natural world known through images.<sup>13</sup> In this regard, of the many cultural expressions of the Baroque -literature, music, theatre, architecture, etc- we decided to choose painting as our object of study, in particular those genres which specialize in the representation of natural motifs: still-life paintings, flower paintings, *vanitas*, cabinet paintings, etc. In addition to this, of the wide range of areas of knowledge we decided to focus on natural history and its relation with Baroque visual culture. Thus, our preliminary questions were of the following kind: What does it mean to obtain knowledge through visual means? To what extent does Baroque painting reflect the natural knowledge of the period?

Given these premises, and with the Hispanic context in mind, an interesting case study was found in the figure of the Jesuit scholar from Madrid Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658).<sup>14</sup> Famous among his contemporaries for his erudition and author of an extensive and well-known work, Nieremberg came close to the Kircher-like Baroque intellectual that we intended to study.<sup>15</sup> Besides his contributions to Hispanic Baroque thinking -through the publication of works such as *On the difference between the temporal and the eternal* (1640)- Nieremberg had been the first professor of natural history at the Reales Estudios of the Jesuit Colegio Imperial in Madrid, as well as the author of various treatises devoted to natural knowledge, the most important of them being his *Historia naturae*, published

---

to the presence of Kircher in Umberto Eco's works like *The name of the rose* or *The island of the day before*.

[12] Lopez Piñero 1979; José Pardo Tomás, *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC, 1991; Juan Pimentel, «The Iberian Vision: Science and Empire in the Framework of a Universal Monarchy, 1500-1800». *Osiris* 15 (2000): 17-30; Víctor Navarro and William Eamon, eds. *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica*. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007; David Goodman, «Reassessing the role of Iberia in early modern science. Science, medicine, and technology in colonial Spanish America: new interpretations, new approaches». In *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, editado por Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009..

[13] A solid summary of the central themes associated to this question may be found in Pamela H. Smith, «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe». *Isis* 97, nº. 1 (Marzo 1, 2006): 83-100.

[14] Hughes Didier, *Vida y pensamiento de Juan Eusebio Nieremberg*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976. Pimentel's work on Nieremberg (2009) was greatly influential in this regard.

[15] Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682) could have been another interesting candidate, but the fact that most of his intellectual activity was developed outside Spain did not meet our interests.

in 1635 and illustrated with woodcuts depicting exotic fauna and flora, mostly from the New World.<sup>16</sup>

To examine, then, these manifestations of seventeenth-century Hispanic science from the perspective of Nieremberg's intellectual project seemed like a good way to approach the theme of Baroque culture and its multiple ramifications in different areas of knowledge. To focus on the work of this Jesuit from Madrid also allowed for the delimitation of a specific object of study within a field -the scientific culture in seventeenth-century Spain- too wide to cover.

Therefore, to have Nieremberg as our case study implied, firstly, that we would focus on the discipline to which both his lectures at the Colegio Imperial and some of his written works were devoted: natural history.<sup>17</sup> Secondly, this meant that we would examine a particular context -Madrid, the Spanish court- in a period of approximately ten years, those in which Nieremberg was most intensively involved in natural knowledge: from the mid 1620s -when the creation of the Reales Estudios was being planned- to 1635, the year when *Historia naturae* was published; a period marked by the beginning of Philip IV's reign, which saw a notable cultural development but also dramatic political and social tensions, and an extended pessimism. Thus, Nieremberg's scientific activity should be considered as part of a typically Baroque social and cultural environment; just to name two familiar events: the opening of the Reales Estudios coincided with Peter Paul Rubens' second visit to Spain, and *Historia naturae* was published in the same year as Calderón de la Barca's *La vida es sueño* (*Life is a dream*).

However, as a character in the stage of «Baroque science» Nieremberg seemed to perform a rather different role than Kircher. Immersed in his pedagogical and doctrinal mission, away from public life, his style was very dissimilar from the one of his contemporary, a noted member of the Republic of Letters and director of one of the most famous museums in Europe. Kircher's intellectual project was, somehow, «outwardly» projected: spectacular, grandiloquent. Nieremberg's work, in turn, looked rather reserved, «inwardly» projected and close to reclusion and contemplation. Therefore, despite sharing a common Jesuit intellectual tradition and both being «static» erudites -for neither Kircher nor Nieremberg made significant trips outside their working places-, the former would be interested in exploring the visual, public, practical and playful dimensions of knowledge -through collecting activities, public demonstrations or carefully edited publications-, while the latter, always within bookish culture, would focus on the private, the interior world -connecting the science in his works with matters of edification, transcendence and metaphysics.<sup>18</sup>

---

[16] José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. 2ª ed. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992. Later we provide further bibliography.

[17] Nieremberg also deals with other areas of knowledge -natural philosophy, magic, occultism, etc.-, but his work focuses mainly on natural history.

[18] Luis Millones Figueroa offers a comparison between these two authors in «La intelligentsia jesuita y la naturaleza del Nuevo Mundo en el siglo XVII». In *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, edited by Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma. Madrid: Iberoamericana, 2005. This work, together with Ledezma's chapter in this volume, were highly informative at the beginning of this thesis.

In Nieremberg's case, then, one could not perceive the Baroque tinkle of Kircherian mechanical devices and yet his approach could not be regarded as *less* Baroque, given that it encouraged a conception of the natural world as a game of tricky appearances and hidden signs -whose decipherment would be the task of the erudite-exegete- as well as a reflection about the ephemeral and transitory nature of any intellectual achievement -to the point of interpreting science as *vanitas*.

Were we facing, then, two different models of «Baroque science»? One, easily recognizable, characterised by wonder and magnificence -the Kircherian universe of magic lanterns, curious antiques, exotic languages and preternatural phenomena? And other model, less recognizable, placed somehow in the shadows -«in the shadow of still-life painting», according to Francisco Jarauta's expression<sup>19</sup>- less inclined towards practical knowledge than to self-knowledge, aimed at gaining an awareness about the transient character of any intellectual project, even science itself?

Lacking a clear answer, we set ourselves the task of exploring the different registers of the Baroque, paying close attention to the specificity of the Hispanic context, in the line of Fernando Rodríguez de la Flor's work in books like *La península metafísica, Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* o *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*.<sup>20</sup> Of course, we could not leave aside Juan Antonio Maravall's thesis about the Baroque culture being a «directed», «massive», «urban» and «conservative» culture, a thesis that served well to interpret both the Kircherian conception of science and Nieremberg's project -particularly his religious writings.<sup>21</sup> But it was Rodríguez de la Flor who provided the key to undertake the analysis of such a contribution to scientific culture as Nieremberg's: on the one hand, the idea of a «Hispanic Baroque *cultural logic* as an anomaly and deviation from a framework of productive reason» and, on the other hand, its «*nihilist* determination»; which, in turn, would derive into a «disauthorization of the real», the «continuous deconstruction of the world's value», as well as a «super production of symbolic discourse» and a «novel knowledge based on disillusion», marked by scepticism and deceit, *desengaño*.<sup>22</sup>

Our aim would be, then, to make sense of these considerations, which clearly opposed the traditional account, not just of the construction of modern science but of modernity itself, and try to accommodate them to Nieremberg's work and context.

## 1. 2 Structure

Nihilism, scepticism, deceit. The fact that these characteristic features of Hispanic Baroque culture were articulated, as Rodríguez de la Flor has pointed out, mainly through

---

[19] Francisco Jarauta, «A la sombra de la naturaleza muerta». In *El Bodegón*, edited by Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000. pp. 49-57.

[20] Madrid: Biblioteca Nueva, 1999; Madrid: Cátedra, 2002; Madrid: Marcial Pons Historia, 2005; Abada Editores, 2009.

[21] Maravall 1975.

[22] Rodríguez de la Flor 2002, pp. 14, 19, 34-35, 27, 90.



the arts, together with our interest in the relations between knowledge and visual culture expressed in painting, led us to divide the structure of the thesis into three thematic areas, each of them associated with three Baroque pictorial genres.

The first area, devoted to the theme of collecting and material culture, would take the so-called «gallery paintings» as visual reference: works characterised by the representation of objects and, in particular, paintings -and objects within these paintings.<sup>23</sup> The second area, centred around the problem of how to know the natural world by visual means, would focus on still-life painting: fruit pieces, flower pieces, kitchen and market scenes, etc.<sup>24</sup> Finally, our account on the theme of caducity applied to natural knowledge and naturalistic representation would address the *vanitas* pictorial genre.<sup>25</sup> Before this, however, it seemed necessary to introduce the central character in the story, Juan Eusebio Nieremberg, a relatively unknown figure outside the domain of Spanish-speaking history of science.

The thesis is divided into two parts, then. The first one is aimed at introducing Nieremberg to the reader. It provides information about the context of the Colegio Imperial and the foundation of the Reales Estudios, Nieremberg's role as professor of natural history in this institution, his works devoted to natural knowledge and their function within his wider intellectual project. The second part constitutes the core of the thesis and is divided into three large sections.

### 1. 2. 1 Interpreting nature. Juan Eusebio Nieremberg's natural history

Treated somehow superficially by the more traditional historiography, Nieremberg has played a singular but certainly minor role in the history of seventeenth-century science.<sup>26</sup> Still, despite being a majority the texts devoted to the history of early modern science that make no reference either to his figure or his work, among those which do we find classics such as *A History of Magic and Experimental Science*, by Lynn Thorndike or, within the Hispanic context, the edition of the *Obras Completas* of Francisco Hernández by Germán Somolinos d'Ardois or *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, by José María López Piñero.<sup>27</sup>

---

[23] Regarding this pictorial genre, the latest work, together with updated bibliography, may be found in the monograph edited by Alexander Marr for *Intellectual History Review*, 20: 1 (2010). See also Simone Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*. Bruxelles; Paris: Elsevier, 1957 and Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing art in Antwerp: 1550-1700*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1987.

[24] The literature on the still life painting genre is vast. The reader may find more references in the chapter entitled *Representation*. Regarding the Spanish case, see Peter Cherry *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1999.

[25] Cherry 1999. Needless to say, this is an artificial division, based on practical criteria, given that neither the three thematic sections nor the pictorial genres may be considered independently from one another.

[26] Didier, for example, in his biography -one of the most important works devoted to this author- hardly discusses Nieremberg's «scientific» activities.

[27] Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*. New York: Columbia University Press, 1958, Vol. VII, pp. 330-337; Francisco Hernández, *Obras Completas*. Edited by Germán Somolinos d'Ardois. México, D. F.: Universidad Nacional de México, 1960, Vol. I; López Piñero 1979.

With the years, the contributions of this Jesuit to natural history and philosophy, his role as professor in the Reales Estudios of the Colegio Imperial or his interaction with the materials coming from the expedition of Francisco Hernández to New Spain have produced numerous references in the work of historians interested in the development of Hispanic science both at a local level -Madrid, the Crown of Castilla- and at a global level -America, in particular.<sup>28</sup>

In recent years, Nieremberg's work has gained increasing attention due to the reorientation of the discipline towards questions related to cultural history and Atlantic history: from the role of religious orders or the circulation and transmission of knowledge between Europe and the New World, to the passion for curiosity and wonder in seventeenth-century science or the persistence of an «enchanted», «emblematic» world view.<sup>29</sup>

In this line, but far from constituting an exhaustive analysis of Nieremberg's work, our aim in the first part of the thesis is to offer a general introduction to the person and his

---

[28] Raquel Álvarez Peláez, *La conquista de la naturaleza americana*. Madrid: CSIC, 1993 and «La historia natural de los animales». In *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, edited by Luis García Ballester, José María López Piñero, and José Luis Peset,. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, Vol. III, pp. 573-594; Víctor Navarro, «El Colegio Imperial de Madrid. El colegio de San Telmo de Sevilla» and «De la filosofía natural a la física moderna». In *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, Vol. III, pp. 53-72 y 383-436, and «Tradition and Scientific Change in Early Modern Spain: The Role of the Jesuits». In *Jesuit Science and the Republic of Letters*, edited by Mordechai Feingold. Cambridge: MIT Press, 2003, pp. 331-389; Joy Kenseth, ed. *The Age of the marvellous*. Hanover N.H.: Hood Museum of Art Dartmouth College, 1991; Olmi 1992; José Julio García Arranz, «Fauna americana en los emblemas europeos de los siglos XVI y XVII». *Cuadernos de arte e iconografía* 6, nº. 11 (1993), pp. 468-478; José María López Piñero y José Pardo Tomás *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández y La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia - Universitat de València - CSIC, 1994, 1996; Nuria Valverde y Mariano Esteban, «El Colegio Imperial». En *Madrid, Ciencia y Corte*, edited by Antonio Lafuente and Javier Moscoso. Madrid: Consejería de Educación y Cultura; CSIC, 1999, pp. 187-193; Simon Varey *et al*, eds. *Searching for the secrets of nature. The life and works of Dr. Francisco Hernández y The Mexican Treasury. The Writings of Dr. Francisco Hernández*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

[29] Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana, 2003; Miguel de Asúa y Roger French. *A new world of animals. Early modern Europeans on the creatures of Iberian America*. Aldershot: Ashgate, 2005; Millones Figueroa 2005; Domingo Ledezma, «Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo: la *Historia naturæ, maxime peregrinæ* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg». In Millones and Ledezma 2005; Jorge Cañizares-Esguerra, *Puritan conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2006; León Carlos Álvarez Santaló, «El honesto ocio y la honesta curiosidad satisfechos: “La curiosa y la oculta filosofía” de Juan Eusebio Nieremberg (1630)». In *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*, editado por Francisco Núñez Roldán. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pp. 137-168; John Slater, «Fables of communication: the rhetoric of investigative methodology and Golden Age literature». In *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica*, edited by Víctor Navarro and William Eamon. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007, pp. 209-220; Juan Pimentel, «Baroque Natures: Nieremberg, American Wonders and the Preter-Imperial Natural History». In *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, edited by Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine and Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009; Peter Mason, *Before disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*. London: Reaktion Books, 2009.

context, so the reader gets to know the type of materials and the kind of questions that will centre our attention.

### 1. 2. 2 Accumulation, representation, preservation

The first of the three chapters that make up the second part of the thesis is entitled *Accumulation*. It is devoted to the theme of collecting and material culture, in the line of a well-established trend in the history of science, which for years has been focusing on topics such as the relation between early modern individuals and *things* -their use as instruments, their possession as objects of desire or objects of knowledge- or the contribution of travellers, merchants, craftsmen and collectors to the circulation and exchange of knowledge, products and techniques.<sup>30</sup> The idea is to connect the Baroque taste for excess, ostentation and *horror vacui* with the adoption of curiosity and wonder as the driving force of both possession and knowledge, taking also into account a conception of the natural world as a commodity, with changing and negotiable economic and symbolic values.

«Accumulation» -a term, we should recall, that is taken from the Marxist analysis of capitalism- may refer then to a cabinet of curiosities, a market place in a port or a gallery of portraits in a palace. «Accumulation» refers also to the decoration of the retable in a church, a table full of objects in a still-life painting, or the painting that represents that still-life painting with the table full of objects. Thus the reference to gallery paintings: this pictorial genre rightly illustrates the complex relation that the Baroque individual establishes with materiality and its representations; in particular, the taste for appearance, fiction, deceit, and, at the same time, the reflection about the inconsistency and the ephemeral nature of things.

«Accumulation», from our perspective, is also an astronomical table, a book of recipes or a natural history treatise. To a great extent, modern science could be characterised as the result of a massive project of accumulation at various levels: specimens and phenomena, experiences and testimonies, successful findings or failed results, etc. In this regard, the aim of this chapter is to revisit Nieremberg's naturalist work in terms of collecting, as a case of a Baroque appropriation of reality, and compare it with other accumulative projects of the period, such as those undertaken, for example, by Cassiano dal Pozzo in

---

[30] Regarding these questions, the most important text for our work has been Pamela H. Smith and Paula Findlen, eds. *Merchants & marvels: commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002. We should also mention the volumes edited by Lorraine Daston: *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000 and *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books, 2004, together with Juan Pimentel, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2003. On science and collecting the literature is large. See for instance Oliver R. Impey and Arthur MacGregor, eds. *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985; Paula Findlen, *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994; John Elsner and Roger Cardinal, eds. *The cultures of collecting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994; and, recently published, Daniela Bleichmar and Peter Mancall, eds. *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

Rome, or Juan de Espina in Madrid.<sup>31</sup>

The second chapter, entitled *Representation*, focuses on one of the most efficient forms of appropriation used in the early modern period: images. Our aim here is to compare the Baroque pictorial production with the kind of visual culture associated with natural knowledge. The idea is not just to try to establish connections between these two *scopic* approaches to the world but also to show their belonging to the same cultural niche.<sup>32</sup>

As a visual reference we focus on a characteristically Baroque genre: still-life painting. The objective is to compare the representational process involved in these works and the one that applies to the production of images aimed at generating and communicating natural knowledge: sketches, paintings or watercolours, or, at a later stage, engravings based on these illustrations, published in natural history treatises. As a case study we will examine the corpus of woodcuts in Nieremberg's *Historia naturae*, for this book is related to one of the most important collections of naturalistic illustrations of Spanish modern science: those gathered by the physician Francisco Hernández during his expedition to New Spain in the 1570s; thousands of mostly botanical images which were kept at the library of El Escorial until they were destroyed by a fire in 1671.<sup>33</sup>

The important question here is to analyze the role of images in the construction of knowledge. Which would be their epistemological status? Could an image be part of an argument or constitute a piece of evidence? In this case, which would be the difference between an illustration produced under the supervision of a naturalist and the work of an artist? Interested in questions such as the role of first-hand experience in the elaboration of facts, testimonies and proofs or the expansion of the observational regime mediated by the use of instruments like the telescope or the microscope, historians of early modern science have studied the relation between knowledge and visualization for quite some time.<sup>34</sup> Following the work of authors such as Svetlana Alpers, Sam Segal, Giuseppe

---

[31] The case of Juan de Espina will allow us to explore the phenomenon of the progressive «dematerialization» of material culture in the Baroque, illustrated by the increasing substitution of things for their representations; a trend that may be compared with the kind of cultural appropriation advanced by Nieremberg in his natural history, particularly in relation with the New World.

[32] Martin Jay, «Scopic regimes of modernity». In *Vision and Visuality*, edited by Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988, pp. 3-23.

[33] Much has been written about Hernández, his expedition and the materials he collected. See, for instance, the two volumes edited by Simon Varey, published in 2000.

[34] The literature on this subject is large. In the Anglo-American context, following the tradition of James Ackerman and Martin Kemp, we should mention the works of Pamela H. Smith, Claudia Swan or Sachiko Kusukawa, and regarding the circulation of goods and collecting, Paula Findlen, Julie Hochstrasser or, more recently, Daniela Bleichmar. Coming from art history, we should mention the contribution of William M. Ivins, Svetlana Alpers, Peter Parshall, Sam Segal, Thomas DaCosta Kaufmann or David Freedberg. Among other important authors we should mention William B. Ashworth Jr. and his work on «persistent beasts» and the «emblematic world view», Peter Mason and Florike Egmond and their work on representation, morphology, the exotic and nature «before disenchantment»; Stuart Clark and his work on vision in the early modern period, or William J. T. Mitchell and James Elkins and their contribution to the understanding of the «visual turn» and the field of visual studies. Regarding other traditions, like the Italian one, we should mention, in the tradition of Eugeni Battisti and his *L'Antirinascimento*, the work of Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi or Irene Baldriga. In the German context, we could single out the so-called *Bildwissenschaft* school, with Horst Bredekamp as the leading figure. And in Spain, in the



Olmi or Claudia Swan, our idea of placing still-life painting at the centre of the debate regarding modern visual culture constitutes a step forward in a multidisciplinary research program that, in the Dutch case, better known than the Hispanic one, has already produced some notable results both for art historians and historians of science.<sup>35</sup>

The final chapter is entitled *Preservation*, and its underlying theme constitutes one the great *leitmotiv* of Baroque culture: the brevity of life and the caducity of earthly goods. Through a *Baroque* reading of the notion of «preservation», our aim is to connect various aspects of seventeenth-century artistic and scientific cultures which are rarely discussed as part of the same problem in the literature<sup>36</sup> On the one hand, we have the power of images -naturalistic images, in particular- to fix and preserve, incorruptible, the natural reality captured in them by means of representation. This is the idea that underlies the expression *still-life* -«quiet life», «life in suspension»-, as opposed to the other familiar expression to refer to these paintings featuring flowers, fruits, vegetables and small animals: «naturalezas muertas», «dead natures». The artifice of painting manages to interrupt time, and with it the processes of corruption and decay that threaten this *living* nature that is to be preserved. This issue is directly related to many of the themes discussed in the previous chapters: from the difficulty of obtaining a convincing image of a natural object to the question of how to keep intact, how to *preserve*, a circulating or *accumulated* natural element -a trading good, for example, or a piece in a collection.

Besides this, the theme of preservation is inseparable from the central question here: the generation of knowledge. The capacity of the naturalist to obtain information from natural elements will depend on how or if they may be preserved: certain exotic specimens will survive the long journey from their places of origin, others will be preserved -mummified, dried- or kept in a more or less fragmentary condition -what we called *stiff-lives*, «hard natures», «rigid natures»: bones, horns, shells, seeds, roots. Similarly, the study of bodies in anatomy or the elaboration of medicinal remedies will depend on the development of preservation techniques: from the preparation of corpses to the design of hermetic recipients to conserve the simples. In this chapter we pay particular attention to a well-known natural object, whose identity -that is our proposal- would be marked by a question of preservation: the bird of paradise.

---

particular domain of early modern science, some noted authors would be Nuria Valverde, María José López Terrada, Juan Pimentel, José Pardo Tomás, Felipe Pereda, Javier Aracil or Susana Gómez.

[35] In addition to the work by Alpers (*The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. University of Chicago Press, 1984), Segal (*Flowers and nature: Netherlandish flower painting of four centuries*. The Hague: SDU Publishers, 1990, entre otros títulos) and Swan (*Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques De Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005), we could mention the work by Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 2005) or the works featured in K. A. E. Enenkel and P. J. Smith, eds. *Early modern zoology: the construction of animals in science, literature and the visual arts*. 2 vols. Leiden; Boston: Brill, 2007. Regarding the Spanish case, Peter Cherry, María José López Terrada or Félix Scheffler have to some extent explored the connections between still life painting and natural knowledge.

[36] Harold J. Cook should be counted among the first scholars to address the question of preservation, in «Time's bodies: crafting the preparation and preservation of *naturalia*». In Smith y Findlen 2002, pp. 223-247.

In addition to this, it is both intriguing and paradoxical that the same type of painting that challenges natural corruption and interrupts time also constitutes a reminder and a cause of reflection about the caducity of existence. We need only to think about the *vanitas* pictorial genre, which defies, at the symbolic level, the kind of preservation achieved at the representational level. Fugacity, impermanence. The work of Nieremberg as a Baroque thinker gains prominence here: his reflections «on the difference between the temporal and the eternal» serve to connect the theme of preservation with the pictorial treatment of caducity in the works of such representative painters of Spanish Baroque art as Antonio de Pereda and Juan de Valdés Leal.<sup>37</sup> Nieremberg functions, then, as the link between the domain of natural knowledge -closer to the material, the sensitive, the tangible- and the domain of transcendence, illusion, inconsistency, to which Baroque *vanitas* painting ultimately refers.

\* \* \*

In the title of an article published in *Isis* in 2005, historian of science Peter Dear formulated the question which, in our view, summarizes the general aim of this project: «What is the history of science the history *of*?»<sup>38</sup> In our case: What is the history of «Baroque science» the history *of*?

Dear's question points right at the key historiographical issue which underlies this thesis. Which type of questions should we focus on? Which contexts should we pay attention to? Where to look for the main characters in our narrative? To sum up: how to write a history of science based on materials, individuals and practices which traditionally have been considered apart from the development of scientific knowledge?

---

[37] Enrique Valdivieso offers a good introduction to this pictorial genre in the Spanish case, in *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación Instituto de Empresa, 2002.

[38] Peter Dear, «What is the history of science the history *of*? Early modern roots of the ideology of modern science». *Isis* 96, n.º. 3 (2005): 390-406.



## 8. Conclusion

«What is the history of science the history of?», Peter Dear asked himself.<sup>1</sup> «What is a history of «Baroque science» the history of?», we asked ourselves at the beginning of this thesis. Our aim has been to try to answer this question through the study of affinities, connections and transfers between the set of practices commonly associated with the generation of natural knowledge, on the one hand, and some characteristic elements of Baroque culture, on the other. In particular, we have focused on the development of natural knowledge in the Hispanic context during the first half of the seventeenth century -with Juan Eusebio Nieremberg as our guiding case study-, trying to connect it with the development of a Baroque visual culture concerned with the problem of how to capture and represent nature.

As it was indicated in the introduction, this project faced a methodological difficulty from the start: the reluctance, on the part of the traditional historiography, to consider modern science and Baroque culture as two related and overlapping projects. Why does it seem awkward, we asked ourselves, to associate certain concepts, certain names, certain practices, to the usual narrative on the «revolution of the sciences» of the sixteenth and seventeenth centuries? What stops us from noticing, for example, that the years of the invention of the telescope or the microscope were the years when *Don Quijote* was published? In this sense, magnificent and fascinating in some cases, sombre and overwhelming in others, the «lordly racket» that Panofsky used to refer to has served as an extremely useful term as far as the design of this project is concerned; a project which has tried to avoid both disciplinary boundaries and the compartmentalization of spheres of knowledge. «Lordly racket», given the amalgam of themes, characters and contexts -even though our attention has been focused on Madrid, and a time period of approximately one decade. «Lordly racket» also due to the range of questions and approaches: from taxidermy to the circulation of knowledge, from the classical question about the rivalry between nature and art to the reinvigorated interest in material culture on the part of humanistic disciplines.

At a general level, one of the results of this thesis is having shown the utility of taking certain aspects of Baroque culture as reference points to observe the development of seventeenth-century scientific culture. There is then -this has been our proposal- a methodological advantage in considering the Baroque as a standpoint: it enriches the narrative on the development of scientific knowledge, opening new perspectives, new forms of approaching the cultural expressions of this age. In terms of characters, for example, the role of individuals like Juan de Espina, Juan van der Hamen, Cassiano dal Pozzo, Rubens himself, and many others -absent figures in the usual literature of the discipline- is noteworthy. Their stories are indeed the stories of sixteenth and seventeenth-century science, and their biographies constitute an essential part in the biographies of many scientific objects from this period, from the *perpetuum mobile* to the Hernández illustrations.

---

[1] Peter Dear, «What is the history of science the history of? Early modern roots of the ideology of modern science». *Isis* 96, n°. 3 (2005): 390-406.



At a more specific level, this thesis has brought to light certain aspects of the history of modern science and cultural history that rarely feature in the literature as part of the same problem.

In the chapter entitled *Accumulation*, the case of gallery paintings has served us to establish a link between the practice of collection, the circulation of goods through commercial networks and certain aspects of natural knowledge such as the development of a wide set of resources aimed at gathering information on natural elements originating from distant locations. The example of gallery paintings and their proximity to the still-life pictorial genre has, in turn, led us to connect the topic of accumulation with that of the commoditization of the natural world; a conversion which would eventually affect the representations of the natural world -the «mimetic capital», using Greenblatt's expression. These associations have made us focus our attention on certain aspects of Baroque culture like the inclination to consider the perceptible world -interpreted as appearance and illusion- with scepticism and suspicion. With regard to material culture -either accumulated in a collection, or represented in a painting- this Baroque motif has led us to reflect on the progressive «dematerialization» of things: objects turning into mere reflections by means of representation.

The example of the «Cuarto bajo de verano», which we have interpreted as a case of superimposing levels of reality and appearance through successive representations -objects, objects within paintings, objects within paintings within paintings- has been used to illustrate the visual expression of this idea. Similarly, the idea of the progressive evanescence of things has lead us to examine the singular case of Juan de Espina, an extremely intriguing character in early seventeenth-century Madrid, whose relevance for the history of science had not been addressed before.

In the next chapter, entitled *Representation*, we have focused on the history of the Hernández illustrations up to their partial publication in Nieremberg's *Historia naturae*. The aim has been to establish a connection between the type of naturalistic representation featured in still-life painting and the kind of illustrations sought after by naturalists like Aldrovandi, Hernández or the *Lincei*. The idea was to look again -«looking at the overlook», using Bryson's expression- at still-life paintings as visual objects sharing the same cultural niche with scientific images. At the same time, we have called into question the alleged specificity of scientific illustrations with regard to the visual expression of certain knowledge about the natural world.

As far as the scientific illustrations are concerned, several issues have centred our discussion: the interest in images taken «from the natural», «*ad vivum*», and their power to function as evidences about an unknown and inaccessible natural reality; the tension between knowledge based on a textual tradition and that originating from visual testimonies and images; the question about the «original» and its successive and recurrent copies; or the choice between a form of representation centred around a particular specimen and an equally detailed representation aimed at showing the distinctive attributes of a whole class of specimens. With respect to still-life paintings, we have insisted upon the polyvalent nature of these works: their proximity to a culture of deceit and artifice, on the one hand, and their power to present a view of the natural *more convincing than the natural itself*, on the other.

On this matter, it has not been our aim to discuss whether that which a still-life painting can transmit about the natural world is comparable to the «epistemic» content of an illustration published in a natural history treatise. The idea was to show that this alleged epistemic content is not exclusive to a given representational style; more than a closed corpus of knowledge it should be interpreted as the varying outcome of a multifaceted way of looking, which would include all the coexisting visual regimes. In other words, the kind of visual culture that a seventeenth-century naturalist could have about, for example, a toucan was the result of various observations: the observation of a living specimen, the observation of a preserved specimen, the observation of a colour drawing, the observation of an engraving in a natural history treatise, the observation of a specimen represented on a painting, tapestry or sculpture, and so on. The alleged «epistemic content» would not belong to a particular form of visualization in an exclusive way; all of them would contribute to enrich the visual culture around this natural element and, consequently, the knowledge about it.

In this regard, the example of the images of passion flowers -in Nieremberg's case one of the best visual synthesis of his conception of the natural world- has allowed us to explore the coexistence of different representational regimes in the visual culture of modern science. Parallely, the idea of examining the history of the Hernández illustrations in the context of the progressive conversion of Spain into an eminently *scopic* regime -cause and effect of the «triumph of painting»- has helped us to understand both the relegation of natural knowledge and the promotion of other practices -in the domain of the arts- devoted to a form of visual self-fashioning with «metaphysical» ambitions -as in Rodríguez de la Flor's account.

Finally, in the last chapter, the capacity of naturalistic images to capture nature has led us to revisit the question of representation in terms of *preservation*. How not to address the fact that, compared to elements subject to natural processes of corruption -during a long journey, for example, or once they are displayed in a collection-, nature as it features in still-life paintings appears, to the gaze of the observer, deceitfully intact? How not to relate the development of natural knowledge by visual means to this power of the visual to fix, conserve and exhibit natural elements which otherwise, without proper techniques of preparation, would not last?

Preservation plays a central role in the history of modern science -and for that reason we have devoted a whole section to it. In this sense, in connection with previous chapters, the case of the bird of paradise -a natural object whose identity would ultimately derive from preservation techniques- has provided the ground for a detailed exploration of the relation between preservation, sixteenth and seventeenth-century visual culture -from emblem books to paintings-, and the kind of knowledge-making practices deployed by naturalists in this period.

The theme of preservation -this would be the second central point in the chapter- has also allowed us to incorporate to our narrative -and connect with the history of knowledge- the Baroque reflection on the transitory nature of human existence. As we have seen, a highly rich and recognizable visual expression of this reflection would be the *vanitas* pictorial genre, but we should also take into account the large number of religious treatises that supported it. In the chapter we have compared both expressions of Baroque culture through an analysis of Nieremberg's contribution to this reflection -particularly in his

*On the difference between the temporal and the eternal-* and the work of contemporary painters such as Antonio de Pereda and Juan de Valdés Leal.

As far as the *vanitas* paintings are concerned, the aim has been to present these works -notably filled with objects, in allusion to the caducity of earthly goods- as visual compendia of the processes of accumulation and representation previously discussed. «Accumulation», because these paintings constitute true visual collections, whose content -this would be one of the possible readings- would be a material culture lacking its ontological density, a symbol of the vacuity and inconsistency that is meant to be portrayed. «Representation», because the observer faces a detailed and convincing, and yet conventional and artificial, portrait of diverse *naturalia* and *artificialia* similar to those found in such knowledge-making contexts as the workshop or a study. Underlying all this, the idea of deceit, *desengaño*, and suspicion, a typically Baroque motif.

Furthermore, the exercise of putting together all this visual, material, symbolic and ideological elements has revealed the contingent nature, *vanitas*-like, of every intellectual project, including the cultivation of scientific knowledge. This is a critical aspect to understand the kind of natural history «of the Baroque» developed by scholars like Nieremberg: providential, transcendent, salvation-oriented; that is, a type of activity whose ultimate end would be to glorify God through the study of his creation. Nieremberg, in this regard, would constitute an example of what Rodríguez de la Flor has called «hermitism intellectualized by Counter-reformist thought», devoted to an «operation of *re-semanticization* and moral reification of reality».<sup>2</sup> As far as the history of Hispanic science is concerned, we are particularly interested in the more negative interpretation, according to this scholar, of this option for a subjective, spiritual, symbolic take on the natural world.<sup>3</sup> Coinciding with the instauration of the *scopie regime* of the new science, a «dramatic and pessimistic vision» developed in the Hispanic context, a novel «knowledge of disillusion»; a defiance to the real, Rodríguez de la Flor suggests, in the name of the divine -he explicitly mentions Spanish mysticism-, which gave rise to a «nihilistic passion», an apology of «emptiness and nothingness».<sup>4</sup> In other words, a «peculiar state of Christian scepticism» which could be characterised as a «feeling of loss with respect to the real, a (imprudent) detachment from the reference and from the reified worlds of life, all permeated by a final perception of ultimate incognoscibility (and subsequent “vanity”) about the world».<sup>5</sup> This expression constitutes a good synthesis of the central hypothesis supporting, for the whole of the thesis, the idea of a «Baroque science» as the key concept to understand both Nieremberg’s naturalist activity and the processes of accumulation, representation and preservation to which we have referred to: a sense of detachment from the real, loss of ontological density, epistemological impossibility

---

[2] Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 96, 238.

[3] Fernando Rodríguez de la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009, pp. 21, 32.

[4] Rodríguez de la Flor 2002, pp. 28, 90.

[5] Rodríguez de la Flor 2009, p. 34. In this sense, it should be noted that the expression used by Rodríguez de la Flor to synthesize this progressive deviation towards the metaphorical -«allegorical conception of the world», «emblematic perspective»- eloquently resonates with Ashworth’s -«emblematic world view»-, to which we have frequently alluded in the thesis. Rodríguez de la Flor 2002, p. 46; 2009, p. 23.

and, finally, mere appearance, illusion. This is what has been supporting our efforts to connect Nieremberg's work with cases such as Stalbemt's painting *The Sciences and the Arts*, Juan de Espina's collection, the arrangement of the «Cuarto bajo de verano», the Hernández illustrations, still-life and *vanitas* paintings or the story of the bird of paradise.

Having been able to show -starting from the scientific knowledge/Baroque culture binomial expression- certain aspects of the contingent, circumstantial and fortuitous nature of the great project of early modern science constitutes another noteworthy result as far this thesis is concern. We hope that an incorporation of new themes and new characters into the narrative of early modern science like the one we have rehearsed here will serve as a stimulus for the opening of new lines of enquiry aimed at exploring a more complex and multiform history of knowledge. Histories of science, as in the case of this thesis, where the object of study might well be a still-life painting, the fictitious description of an imagined collection, a treatise on the vanity of life or the panache in a king's turban.





## 8. Lista de ilustraciones

El uso de las imágenes aquí reproducidas procedentes de libros impresos, repositorios online, bibliotecas digitales y páginas web de museos, archivos y bibliotecas es con fines exclusivamente académicos.

Fig. 1. *Orden de los días y horas en que han de empezar sus primeras liciones los Maestros de los Reales Estvdios de la Compañía de Iesvs de Madrid*. Real Academia de la Historia, Madrid - p. 22

Fig. 2. Anónimo. *Juan Eusebio Nieremberg*. Biblioteca Nacional de Madrid - p. 33

Fig. 3. V. Guigon, *Juan Eusebio Nieremberg*. Biblioteca Nacional de Madrid - p. 33

Fig. 4. Adriaen van Stalbeemt, *Las Ciencias y las Artes*. Museo del Prado, Madrid - p. 96

Fig. 5. Frans Francken el Joven, *Vista de una galería*. Bayerisches Staatsgemäldesammlungen, Munich - p. 97

Fig. 6. Willem van Haecht, *Apeles retratando a Campaspe*. c. 1630. Mauritshuis, La Haya - p. 97

Fig. 7. Adriaen van Stalbeemt, *Los geógrafos*. Museo del Prado, Madrid - p. 99

Fig. 8. David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*. 1647-1651. Museo del Prado, Madrid - p. 102

Fig. 9. Adriaen van Stalbeemt, *Las Ciencias y las Artes* (detalle: *Los asnos iconoclastas*). Museo del Prado, Madrid - p. 102

Fig. 10. Jan Miense Molenaer, *Pintor en su estudio*. c. 1650, Museum Bredius, La Haya - p. 115

Fig. 11. Adriaen van Stalbeemt, *Las Ciencias y las Artes* (detalle: *perpetuum mobile*). Museo del Prado, Madrid - p. 118

Fig. 12. Boceto de *perpetuum mobile*. Daniello Antonini, carta a Galileo Galilei, 11 de febrero de 1612 (*Opere di Galileo Galilei*, XI, p. 275). - p. 119

Fig. 13. Heinrich Hiesserle von Chodaw, *Perpetuum mobile*. Museo Nacional de Praga - p. 119

Fig. 14. *Perpetuum mobile*. Thomas Tymme, *Dialogue Philosophicall* (1612) - p. 119

Fig. 15. Hieronymus Francken II, *Gabinete de un aficionado*. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas - p. 121

Fig. 16. Hendrick Staben, *Los Archidukes visitando el gabinete de un aficionado*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas - p. 121

Fig. 17. Hieronymus Francken II, *Gabinete de un aficionado*. Sinebrychoff Art Museum, Helsinki - p. 122

Fig. 18. Jan Brueghel el Joven, *La vanidad de la existencia humana*, Galleria Sabauda, Turín - p. 122

Fig. 19. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El Oído*. 1617-1618. Museo del Prado, Madrid - p. 124

Fig. 20. Jan Brueghel el Joven, *La vanidad de la existencia humana*, Galleria Sabauda, Turín - p. 124

- Fig. 21. Peter Paul Rubens (taller) y Frans Snyders, *Ceres y Pan*. h. 1620. Museo del Prado, Madrid - p. 129
- Fig. 22. Frans Snyders, *Concierto de aves*. 1629-1630. Museo del Prado, Madrid - p. 129
- Fig. 23. Frans Snyders, *Una despensa*. Antes de 1636. Museo del Prado, Madrid - p. 131
- Fig. 24. Frans Snyders, *El gallinero*. Museo del Prado, Madrid - p. 131
- Fig. 25. Frans Snyders, *La frutera*. h. 1633. Museo del Prado, Madrid - p. 132
- Fig. 26. Juan Van der Hamen, *Niño llevando un jarrón*. c. 1629. Colección particular, Madrid - p. 135
- Fig. 27. P. P. Rubens, J. Brueghel el Viejo y F. Snyders, *Festón de frutas y flores y angelotes*. h. 1620. Museo del Prado, Madrid - p. 135
- Fig. 28. Jan Brueghel el Viejo, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen y Joost de Momper, *La Vista y el Olfato*, h. 1620. Museo del Prado, Madrid - p. 136
- Fig. 29. Jan Brueghel el Viejo, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, *El Oído, el Tacto y el Gusto*, h. 1620. Museo del Prado, Madrid - p. 136
- Fig. 30. Jan Brueghel el Viejo, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen y Joost de Momper, *La Vista y el Olfato* (detalle), h. 1620. Museo del Prado, Madrid - p. 140
- Fig. 31. *Flor de la pasión*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 165
- Fig. 32. *Cicuta*. Leonhard Fuchs, *De historia stirpium commentarii insignes* (1542) - p. 173
- Fig. 33. *Plantago major*. Otto Brunfels, *Herbarum vivae eicones* (1530) - p. 175
- Figs. 34-36. Colección Ulisse Aldrovandi. Biblioteca Universitaria de Bolonia - p. 178
- Figs. 37-39. Códice Pomar. s. XVI. Biblioteca de la Universidad de Valencia - p. 178
- Figs. 40-41. *Manati*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605) - p. 189
- Figs. 42-43. *Iguana*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605) - p. 189
- Figs. 44-46. *Perezosos*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605) - p. 190
- Figs. 47-49. *Ballena*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605) - p. 190
- Fig. 50. Christoffel Jegher, *Pinum dasypus*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 191
- Fig. 51. Christoffel Jegher (según diseño de Peter Paul Rubens), *Hércules atacando a la Envidia*. c. 1633. The Art Institute of Chicago - p. 192
- Fig. 52. Christoffel Jegher (según diseño de Peter Paul Rubens), *Sileno borracho*. c. 1635. The Art Institute of Chicago - p. 193
- Figs. 53-54. Christoffel Jegher, *Capra indica*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1551) - p. 194
- Fig. 55. Christoffel Jegher, *Tlaquatzin*. J. E. Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 195

- Fig. 56. Christoffel Jegher, *Acaltetepon, seu Monoxilus Mucronatus*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 196
- Figs. 57-58. Christoffel Jegher, *Mapach y Tlaquatzin*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 197
- Figs. 59-61. *Atatapalacatl, Teoamatl, vitae et mortis index y Tuna, sive nopalli saxis innascens*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 199
- Figs. 62-63. *Aves del paraíso*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 200
- Figs. 64-65. *Reversus sive gaicanus*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1558) - p. 200
- Figs. 66-67. *Mors piscis*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1558) - p. 202
- Figs. 68-69. *Teuhtlacocauhqui*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Conrad Gesner, *Historia animalium* (1558) - p. 202
- Fig. 70. *Flor de la pasión*. Simone Parlasca, *Il fiore della Granadiglia overe della passione di Nostro Signore Gieso Christo* (Bologna, 1609) - p. 216
- Figs. 71-72. *Flores de la pasión*. Giacomo Bosio, *La trionfante e gloriosa croce* (Roma, 1610) y Antonio Possevino, *Cultura ingeniorum* (Colonia, 1610) - p. 216
- Fig. 73. *Flor de la pasión*. Theodor de Bry, *Florilegium novum* (1614) - p. 217
- Figs. 74-75. *Flores de la pasión*. Pierre Vallet, Jean Robin, *Le jardin du Roy tres chrestien, Loys XIII* (1623) y Pierre Valet, *Le Jardin du Roy très Chrestien Henry IV* (1608) - p. 217
- Figs. 76-78. *Flores de la pasión*. Pietro Castelli, *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum, que continentur Rome in Horto Farnesiano* (1625) - p. 218
- Figs. 79-80. *Flores de la pasión*. John Parkinson, *Paradisi in sole paradisus terrestris* (1629) - p. 219
- Figs. 81-82. *Flor de la pasión*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Johann Zahn, *Specula physico-mathematico-historica* (1696) - p. 221
- Figs. 83-87. *Flores de la pasión*. Willem Piso, *Historia Naturalis Brasiliae* (1648) - p. 222
- Figs. 88-90. *Flor de la pasión*. *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus* (1651) - p. 224
- Fig. 91. Daniel Seghers y Hendrik van Balen el Viejo, *Guirnalda de flores con San Ignacio* (y detalle). Galería Vaticana - p. 225
- Fig. 92. Juan van der Hamen, *Frutero de loza con maracuyás, cermeñas y manzanas silvestres*. c.1621-1622. Colección Serra de Alzaga, Valencia - p. 226
- Fig. 93. Juan van der Hamen, *Cesta de fruta y plato con cerezas*. c.1621-1622. Colección Granados, Madrid - p. 226
- Fig. 94. Juan van der Hamen, *Guirnalda de flores con la visión de San Antonio de Padua*. c.1628. Meadows Museum, Dallas - p. 227
- Fig. 95. Bartolomé Pérez, *Guirnalda de flores con San Antonio de Padua*. d.1689. Museo del Prado, Madrid - p. 227
- Fig. 96. Jan van Kessel, *Las cuatro partes del mundo* (y detalles) 1660. Museo del Prado, Madrid



y Juan Eusebio Nieremberg, *tlaquatzin* (detalle), *Historia naturae* (1635) - p. 229

Fig. 97. Juan van der Hamen, *Vertumno y Pomona*. 1626. Banco de España, Madrid - p. 231

Fig. 98. Juan van der Hamen, *Gran frutero con platos de pastas y dulces confitados*. c. 1621. Banco de España, Madrid - p. 231

Fig. 99. Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*. 1585-1588. Museo del Prado, Madrid - p. 233

Fig. 100. Juan van der Hamen (taller), *Bodegón con frutas, dulces y dos monos*. Colección privada - p. 233

Fig. 101. Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus* (1657) - p. 234

Figs. 102-103. Jan Brueghel el Viejo, *Floreros*. Museo del Prado, Madrid - p. 241

Fig. 104. Conrad Gesner, *Historiae animalium liber III qui est de avium natura* (1555) - p. 251

Figs. 105-109. *Ave del paraíso*. Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae* (1599) - p. 253

Figs. 110-111. *Ave del paraíso*. Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605) - p. 254

Fig. 112. Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus* (1657) - p. 261

Fig. 113. Albert Flamen, *Alegorías* - p. 261

Fig. 114. *Ave del paraíso*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) - p. 262

Figs. 115-117. *Aves del paraíso*. Pierre Belon, *Portraits d'oiseaux, animaux, serpens, herbes, arbres, hommes et femmes d'Arabie & Egypte* (1557), Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (1560) y Ambroise Paré, *Deux livres de chirurgie* (1573) - p. 263

Figs. 118-120. Anónimo. *Aves del paraíso*. s. XVI - p. 265

Figs. 121-122. *Ave del paraíso*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae* (1599) - p. 266

Figs. 123-124. *Ave del paraíso*. Ulisse Aldrovandi. Biblioteca Universitaria di Bologna y *Códice Pomar*. s. XVI. Biblioteca de la Universidad de Valencia. - p. 266

Fig. 125. *Ave del paraíso*. *Rerum medicarum Nouae Hispaniae thesaurus* (1651) - p. 267

Fig. 126. *Aves del paraíso*. Francis Willughby y John Ray, *Ornithologiae libri tres* (1676) - p. 267

Figs. 127- 128. *Ave del paraíso*. Juan Eusebio Nieremberg, *Historia naturae* (1635) y Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem* (1605) - p. 268

Figs. 129-135. *Aves del paraíso*. Johannes Sambucus, *Emblemata* (1564), Juan de Borja, *Empresas morales* (1581), *Imago primi saeculi Societatis Iesu a prouincia Flandro-Belgica* (1640), Joachim Camerarius, *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta* (1596), *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese* (1574), Capaccio, *Delle Imprese* (1592) y Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (1599) - p. 270

Fig. 136. Jan Brueghel el Viejo, *La Abundancia y los Cuatro Elementos*. 1606. Museo del Prado, Madrid - p. 273

Fig. 137. Jan Brueghel el Viejo, *El Jardín del Edén*. c. 1610-1612. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid - p. 273

Fig. 138. Hendrik van Balen, *La Abundancia y los Cuatro Elementos*. Museo del Prado, Madrid

- p. 274

Fig. 139. Jan Brueghel el Joven y Denis van Alsloot, *Adán y Eva en el Paraíso*. Museo del Prado, Madrid - p. 274

Fig. 140. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El paraíso terrenal y la caída de Adán y Eva*. c. 1615. Mauritshuis, La Haya. - p. 275

Fig. 141. Jan Brueghel el Viejo y Hendrik van Balen, *Alegoría del aire*. 1621. Museo del Louvre, París. - p. 275

Fig. 142. Frans Snyders, *Concierto de aves*. 1629-1630. Museo del Prado, Madrid - p. 277

Fig. 143. Paul de Vos, *Variedad de aves*. Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid - p. 277

Fig. 144. Ole Worm, *Museum Wormianum* (1655) - p. 278

Fig. 145. Frederik Ruysch, *Alle de ontleed- genees- en heelkindige werken* (1744). U.S. National Library of Medicine. - p. 281

Fig. 146. Antonio de Pereda, *Vanitas*. Kunthistorisches Museum, Viena - p. 288

Fig. 147. Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid - p. 288

Fig. 148. Antonio de Pereda, *Bodegón con nueces*. 1634. Colección particular - p. 290

Fig. 149. Juan Fernández *El Labrador*, *Dos racimos de uvas colgando con mosca*. Museo del Prado, Madrid. - p. 290

Fig. 150. Antonio de Pereda, *Bodegón con papelería de ébano*. Museo del Hermitage, San Petersburgo - p. 293

Fig. 151. Antonio de Pereda, *Bodegón de frutas*. Museo d'Arte Antiga, Lisboa - p. 293

Fig. 152. Antonio de Pereda, *Vanitas*. c. 1640. Museo de Bellas Artes, Zaragoza - p. 294

Fig. 153. Juan de Valdés Leal, *Alegoría de la vanidad*. 1660. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut. - p. 296

Fig. 154. Juan de Valdés Leal, *Alegoría del arrepentimiento*. 1660. York City Art Gallery, York - p. 297

Fig. 155. Hendrick Goltzius, *Quis evadet?* 1594 - p. 298

Fig. 156. Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe político cristiano* (1640) - p. 298

Figs. 157-158. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi y Finis gloriae mundi*. 1672. Hospital de la Santa Caridad, Sevilla - p. 301

Fig. 160. Peter Paul Rubens, *Adoración de los Magos*. 1609; repintado y ampliado en 1628-1629. Museo del Prado, Madrid - p. 304

Fig. 161. Peter Paul Rubens, *Adoración de los Magos* (detalle). 1609; repintado y ampliado en 1628-1629. Museo del Prado, Madrid - p. 305



## 9. Bibliografía

### Fuentes primarias

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Editado por Fermín del Pino Díaz. Madrid: CSIC, 2008.
- Aldrovandi, Ulisse. *Ornithologiae, hoc est de avibus historia libri XII*. Bononiae: Franciscum de Franciscis, 1599.
- Almela, Juan Alonso de. «Descripción de la Octava Maravilla del Mundo». En *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, editado por Gregorio de Andrés, 6:5-98. Madrid: Imprenta Saez, 1964.
- Andrade, Alonso de. «Breve relación de a vida del P. Iuan Eusebio Nieremberg». En *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*, V:1-57. Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1666.
- Anónimo. *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648*. Vol. XVI. Memorial histórico español, colección de documentos, opúsculos y antigüedades 4. Madrid: Real Academia de la Historia, 1862.
- Anónimo. *Por los Estudios Reales que el Rey Nuestro Señor ha fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid*. 9/3715, n. 10. Real Academia de la Historia, Madrid.
- Anónimo. *Relacion de la fiesta que hizo don Juan de Espina, Domingo en la noche, ultimo dia de Febrero. Año 1627*. Mss. 2359, H. 167 bis, 112r-115v. Biblioteca Nacional de Madrid.
- Anónimo. *Orden de los días y horas en que han de empezar sus primeras liciones los Maestros de los Reales Estvdios de la Compañía de Iesvs de Madrid*. 9/3715, n. 10. Real Academia de la Historia, Madrid.
- Anónimo. *Imago primi saeculi Societatis Iesu a prouincia Flandro-Belgica*. Antuerpiae: Officina Plantiniana, 1640.
- Belon, Pierre. *L' histoire de la nature des oyseaux*. Paris, 1555.
- . *Portraits d'oiseaux, animaux, serpens, herbes, arbres, hommes et femmes d'Arabie & Egypte*. Paris: Guillaume Cauellat, 1557.
- Boaistuau, Pierre. *Histoires Prodigieuses*. Paris, 1560.
- . *Histoires Prodigieuses*. Anvers: Guillain Janssens, 1594.
- Bontius, J. «Historiae naturalis & medicae Indiae Orientalis liber quintus, de Quadrupedibus, Avibus, & Piscibus». En *De Indiae utriusque re naturali et medica libri quatuordecim*, editado por W. Piso. Amstelaedami: L. & D. Elzevirios, 1658.
- Borja, Juan de. *Empresas Morales*. Editado por Rafael García Mahiques. 2 vols. Valencia: Ajuntament, 1998.
- Browne, Thomas. *Sobre errores vulgares o Pseudodoxia Epidemica*. Editado por Daniel Waissbein. Madrid: Siruela, 1994.
- Brunfels, Otto. *Herbarum Vivae Eicones Ad Naturae Imitationem*. Argentorati: Apud Joannem Schottum, 1530.
- Camerarius, Joachim. *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria teria collecta*. Noribergae: Paulus Kaufmann, 1596.
- . *Symbolorum & emblematum centuriae quatuor*. Moguntiae: Ludovici Bourgeat, 1677.
- Capaccio, Giulio Cesare. *Delle imprese*. Napoli: Gio. Giacomo Carlino, Antonio Pace, 1592.
- Cardano, Girolamo. *De Subtilitate*. Paris: Michaelis Fezandat et Roberti Granion, 1550.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Editado por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979.
- Castelli, Pietro. *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum, que continentur Rome in Horto Farnesiano*. Roma: Jacobi Mascardi, 1625.
- Celada, Diego de. *Carta del Padre Diego de Celada Rector del Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid, para los Superiores, y Religiosos de la Compañía de Iesus desta Prouincia, sobre la muerte, y virtudes del Padre Iuan Eusebio Nieremberg de la Compañía*



- de Iesus*. 9/3584, n. 26, 272r-281v. Real Academia de la Historia, Madrid.
- Chesneau, Augustin. *Orpheus Eucharisticus, sive Deus absconditus*. Paris: Florentinum Lambert, 1657.
- Clusius, Carolus. *Exoticorum libri decem*. Leiden: Ex officina Plantiniana Raphelengii, 1605.
- Comenius, Johann Amos. *Orbis Sensualium Pictus*. London, 1659.
- Contile, Luca. *Ragionamento di Luca Contile sopra la propieta delle imprese*. Pavia: Girolamo Bartoli, 1574.
- Espina, Juan de. *Memorial que D. Juan de Espina envió a D. Felipe IV*. Mss. 14075/10. Biblioteca Nacional de Madrid.
- Faber, Johannes. *Animalia Mexicana Descriptionibus*. Roma: Apud Iacobum Mascardum, 1628.
- Fernández de Ribera, Rodrigo. *Los anteojos de mejor vista. El mesón del mundo*. Editado por Víctor Infantes. Madrid: Legasa, 1979.
- Ferrari, Giovanni Battista. *De florum cultura libri IV*. Roma: Stephanus Paulinus, 1633.
- Feuille, Daniel de la. *Devises et emblemes*. Amsterdam: 1691, s.f.
- Fuchs, Leonhart. *De Historia Stirpium Commentarii Insignes*. Basel: In Officina Isengriana, 1542.
- Galilei, Galileo. *Le opere di Galileo Galilei*. Firenze: Barbèra, 1968.
- Gambart, Adrien. *La vie symbolique du Bienheureux François de Sales*. Paris, 1664.
- Gerard, John. *The Herball or Generall Historie of Plantes*. London: Printed by Adam Islip, Joice Norton and Richard Whitakers, 1633.
- Gesner, Conrad. *Historiae animalium liber III qui est de avium natura*. Tiguri: apud Christoph. Froschouerum, 1555.
- . *Historiae animalium liber IIII, qui est de piscium & aquatiliu animantium natura*. Tiguri: apud Christoph. Froschouerum, 1558.
- . *Icones avium omnium, quae in Historia avium Conradi Gesneri describuntur*. Tiguri: Excudebat C. Froschoverus, 1560.
- Hernández, Francisco. *Manuscritos* Vol. 1: Biblioteca Nacional, MS 22436
- . *Manuscritos* Vol. 2: Ministerio de Hacienda, MS 932
- . *Manuscritos* Vol. 3: Biblioteca Nacional, MS 22437
- . *Manuscritos* Vol. 4: Biblioteca Nacional, MS 22438
- . *Manuscritos* Vol. 5: Ministerio de Hacienda, MS 931
- . *Rerum medicarum Nouae Hispaniae thesaurus, seu plantarum animalium mineralium Mexicanorum historia*. Roma: ex typographeio Vitalis Mascardi, 1651.
- . *Obras Completas*. Editado por Germán Somolinos d'Ardois. 7 vols. México, D.F.: Universidad Nacional de México, 1960.
- . *De materia medica Novae Hispaniae. Libri quatuor = Cuatro libros sobre la materia médica de Nueva España. El manuscrito de Recchi*. Editado por Raquel Álvarez Peláez. Traducido por Florentino Fernández González. 2 vols. Madrid: Doce Calles; Junta de Castilla y León, 1998.
- Hesius, Guilielmus. *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate*. Antuerpiae: Officina Plantiniana, 1636.
- Jonstonus, Johannes, y Abilio Reig-Ferrer. «La Historiae Naturalis de Avibus de Johann Jonston». En *Historiae Naturalis de Avibus*, 19-155. Comentario y traducción de la edición facsimilar. Burgos: Siloé, 2008.
- Kirchmaier, Georg Caspar. *De paradiso, ave paradisi manucodiata, imperio antediluviano, et arca Noae*. Wittebergae, 1662.
- Labia, Carlo. *Simboli predicabili estratti da Sacri Evangeli*. Ferrara: Bernardin Barbieri, 1692.
- León Pinelo, Antonio de. *El paraíso en el Nuevo Mundo*. 2 vols. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1943.
- Linschoten, Jan Huyghen van. *The Voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies*. Editado por Arthur Burnell. 2 vols. London: Hakluyt Society, 1885.
- Marcuello, Francisco. *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*. Zaragoza: Juan de Lanaja, 1617.

- . *Primera parte de la historia natural y moral de las aves*. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2009.
- Martínez Leiva, Gloria, y Angel Rodríguez Rebollo, eds. *Quadros Y Otras Cosas Que Tienen Su Magestad Felipe IV En Este Alcázar De Madrid: Año De 1636*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- Medina, José Toribio. *Biblioteca Hispanoamericana, 1493-1810*. 7 vols. Santiago de Chile, 1958.
- Monardes, Nicolás. *Primera y segunda y tercera partes de la Historia medicinal, de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en Medicina*. Sevilla: Alonso Escrivano, 1574.
- Le Moyne, Pierre. *De l'art des devises*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1666.
- Nieremberg, Juan Eusebio. *Prolusion a la doctrina y historia natural, que hizo el P. Juan Eusebio Nieremberg, de la Compañia de Jesus, el primer dia que leyò en los Estudios Reales del Colegio Imperial de la misma compania, en esta corte*. Madrid: Andrés de Parra, 1629.
- . *Sigalion, siue sapientia mythica*. Madrid: Imprenta del Reino, 1629.
- . *Obras y Dias. Manval de Señores y Príncipes. En que se propone con sv pvreza y rigor la especvlación y execvción politica, económica y particvlar de todas virtudes*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1629.
- . *Oculto filosofia de la simpatia y antipatia de las cosas, artificio de la naturaleza y noticia natural del mundo y segunda parte de la Curiosa Filosofia*. Imprenta del Reino, 1633.
- . *Historia naturae maxime peregrinae*. Antuerpiae: Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1635.
- . *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas, y principales Misterios divinos*. Madrid: María de Quiñones, 1640.
- . *Stromata Sacrae Scripturae*. Lygdvni: Sumpt. Haer. Gabr. Boissatt, & Laurentij Anisson, 1642.
- . *Curiosa y oculta filosofia. Primera y segunda parte de las maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*. 3o ed. Alcalá de Henares: Imprenta de María Fernández, 1649.
- . *Obras escogidas*. Editado por Eduardo Zepeda-Henríquez. 2 vols. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1957.
- . *Oculto filosofia. De la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Editado por Ramón Andrés. Barcelona: Acantilado, 2004.
- Palmireno, Lorenzo. *Vocabulario del humanista*. Valencia, 1569.
- Paré, Ambroise. *Deux livres de chirurgie*. Paris: André Wechel, 1573.
- . *On Monsters and Marvels*. Editado por Janis L. Pallister. Traducido por Janis L. Pallister. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Parkinson, John. *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris*. London: Hvmfrey Lownes and Robert Yovng at the Signe of the Starre on Bread-Street Hill, 1629.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidas en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*. Madrid: Imprenta del Reino, 1632.
- Piña, Juan de. *Casos prodigiosos y cueva encantada*. Editado por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de la Viuda de Rico, 1907.
- Pires, Tomé. *The Suma oriental of Tome Pires: an account of the East, from the Red Sea to China*. Editado por Armando Cortesão. 2 vols. Asian Educational Services, 1990.
- Piso, Willem, ed. *Historia Naturalis Brasiliae*. Lugdun. Batavorum: Apud Franciscum Hackium, et Amstelodami, apud Lud. Elzevirium, 1648.
- Pozzo, Cassiano dal. *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*. Editado por Alessandra Anselmi. Traducido por Ana Minguito. Madrid: Fundación Carolina, 2004.

- Quevedo, Francisco de. *Los grandes anales de quince días de Quevedo: edición y estudio*. Editado por Victoriano Roncero López. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- . *Obras Completas*. Editado por Felicidad Buendía. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1986.
- . *Poemas escogidos de Francisco de Quevedo*. Editado por José Manuel Blecuá. Madrid: Editorial Castalia, 1989.
- Ribera, Anastasio Pantaleón de. *Obra selecta*. Editado por Jesús Ponce Cárdenas. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Idea de un Príncipe político Christiano, representada en cien Empresas*. Editado por Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra, 1999.
- Sambucus, Johannes. *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*. Antuerpiae: Christopherus Plantinus, 1564.
- Santos, Francisco de los. *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid: Imprenta Real, 1657.
- Sebastián Elcano, J., A. Pigafetta, M. Transilvano, F. Albo, y G. de Mafra. *La primera vuelta al mundo*. Editado por Ramón Alba. Madrid: Miraguano, 2003.
- Sempilius, Hugonis. *De mathematicis disciplinis*. Antuerpiae: Ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1635.
- Sepibus, Georgius de. *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum*. Amsterdam: Ex officina Jansonio-Waesbergiana, 1678.
- Sigüenza, José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Editado por Angel Weruega Prieto. 2 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000.
- Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid: Várez de Castro, 1599.
- Vélez de Guevara, Luis. *El Diablo Cojuelo*. Editado por Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra, 1989.
- Vinci, Leonardo da. *Los manuscritos 8936 y 8937 de la Biblioteca Nacional*. 2 vols. Madrid: Egeria, 2009.
- Willughby, Francis, y John Ray. *Ornithologiae libri tres*. Landmarks of science. Londini: Impensis Joannis Martyn, Regiae Societatis typographi, 1676.
- Worm, Ole. *Museum Wormianum*. Amstelodami: apud Ludovicum & Danielelem Elzevirios, 1655.

## Literatura secundaria

- Ackerman, James S. *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Aguiló, María Paz. «El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII». En *Relaciones artísticas entre España y América*, 107-149. Madrid: CSIC, 1990.
- Alessandrini, Alessandro, y Alessandro Ceregato, eds. *Natura picta. Ulisse Aldrovandi*. Bologna: Compositori, 2007.
- Alpers, Svetlana. *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Álvarez Peláez, Raquel. *La conquista de la naturaleza americana*. Madrid: CSIC, 1993.
- . «La historia natural de los animales». En *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, editado por Luis García Ballester, José María López Piñero, y José Luis Peset, 3:573-594. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.
- Álvarez Santaló, León Carlos. «El honesto ocio y la honesta curiosidad satisfechos: “La curiosa y la oculta filosofía” de Juan Eusebio Nieremberg (1630)». En *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*, editado por Francisco Núñez Roldán, 137-168. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.

- Amelang, James. «The New World in the Old? The absence of empire in early modern Madrid». *Cuadernos de Historia de España* 82 (2008): 147-164.
- Amigos del Museo del Prado Fundación, ed. *El Bodegón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000.
- Andrés, Gregorio de, y Enriqueta Harris. «Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)». *Archivo Español de Arte* 45 (1972).
- Angulo Íñiguez, Diego, y Alfonso Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1983.
- Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Aracil, Alfredo. *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Arber, Agnes. *Herbals: their origin and evolution. A chapter in the history of botany, 1470-1670*. 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Arredondo, Mª Soledad. «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro». *Anales de Historia del Arte* (2008): 151-169.
- Ashworth Jr., William B. «The persistent beast. Recurring images in early zoological illustration». En *The natural sciences and the arts*, editado por Allan Ellenius, 46-66. Stockholm: Almqvist; Wiksell, 1985.
- . «Natural history and the emblematic world view». En *Reappraisals of the scientific revolution*, editado por David C. Lindberg y Robert S. Westman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . «Remarkable Humans and Singular Beasts». En *The age of the marvellous*, editado por Joy Kenseth, 113-144. Hanover N.H.: Hood Museum of Art Dartmouth College, 1991.
- . «Emblematic natural history of the Renaissance». En *Cultures of natural history*, editado por Nicholas Jardine, J. A Secord, y E. C Spary, 17-37. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Asúa, Miguel de, y Roger French. *A new world of animals. Early modern Europeans on the creatures of Iberian America*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Aterido, Ángel. «Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda». *Archivo Español de Arte* LXX, nº. 279 (1997): 271-284.
- . *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Edilupa, 2002.
- Aullón de Haro, Pedro, ed. *Barroco*. Madrid: Verbum, 2004.
- Bach, José Alfredo. «Athanasius Kircher and his method. A study in the relations of the arts and sciences in the seventeenth century». Ph.D. diss. Ann Arbor, Michigan: University of Oklahoma, 1989.
- Baigrie, Brian S., ed. *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Baldriga, Irene. *L'occhio della lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo, 1603-1630*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2002.
- Ballestriero, Roberta. «Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?». *Journal of Anatomy* 216 (2010): 223-234.
- Baltrušaitis, Jurgis. *Anamorphic Art*. Cambridge: Chadwyck-Healey, 1976.
- Baratay, Eric, y Elisabeth Hardouin-Fugier. *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. Reaktion Books, 2004.
- Barbeito, José Manuel. *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- Barbero Richart, Manuel. *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Barrera-Osorio, Antonio. *Experiencing nature. The Spanish American empire and the early scientific revolution*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- Bassegoda, Bonaventura. *El Escorial como museo*. Barcelona: Edicions Universitat de



- Barcelona, 2002.
- Battisti, Eugenio. *L'Antirinascimento*. Feltrinelli. Milano, 1962.
- Battistini, Andrea. «Del caos al cosmos: El saber enciclopédico de los jesuitas». En *De las Academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la modernidad*, editado por Evangelina Rodríguez Cuadros, 301-332. Valencia: Alfons el Magnànim, 1993.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- . «The Trompe l'oeil». En *Calligram: Essays in New Art History from France*, editado por Norman Bryson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . «The System of Collecting». En *The cultures of collecting*, editado por John Elsner y Roger Cardinal, 7-24. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- Bauer, R., y H. Haupt. «Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611». *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 7 (1976): I-XLV, 1-191.
- Baxandall, Michael. *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Bedoni, Stefania. *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*. Firenze: Milano, 1983.
- Benedict, Barbara. *Curiosity. A cultural history of early modern inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Beretta, Marco, ed. *From private to public: natural collections and museums*. Sagamore Beach, MA: Science History Publications, 2005.
- Bergström, Ingvar. *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. New York: T. Yoseloff, 1956.
- Biagioli, Mario. *Galileo, courtier. The practice of science in the culture of absolutism*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Bialostocki, Jan. *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- Bleichmar, Daniela. «A visible and useful empire: visual culture and colonial natural history in the eighteenth-century Spanish world». En *Science in the Spanish and Portuguese empires, 1500-1800*, editado por Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009.
- Bleichmar, Daniela, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan, eds. *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009.
- Bleichmar, Daniela, y Peter Mancall, eds. *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Blunt, Wilfrid, y W. T. Stearn. *The art of botanical illustration*. New ed., rev. and enl. Woodbridge: Antique Collectors' Club; Royal Botanic Gardens Kew, 1994.
- Bodei, Remo, y Francisco Jarauta, eds. *Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993.
- Bordas, Cristina, y Luis Robledo. «José Zaragoza's box: science and music in Charles II's Spain». *Early Music* XXVI, nº. 3 (1998): 391-413.
- Bottineau, Yves. «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: aspects de la cour d'Espagne au 17e siècle». *Bulletin Hispanique* 58 (1956): 421-452.
- . «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: aspects de la cour d'Espagne au 17e siècle». *Bulletin Hispanique* 60 (1958): 30-61, 145-179, 289-326, 450-483.
- Bouza Álvarez, Fernando Jesús. «Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas». En *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, editado por José N. Alcalá-Zamora y Alfredo Alvar Ezquerro, 235-253. Madrid: Temas de Hoy, 1989.
- . *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.
- . *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.
- Bouza Álvarez, Fernando Jesús, y José Luis Betrán. *Enanos, bufones, monstruos, brujos y*

- hechiceros. Marginales*. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- Bredenkamp, Horst. *The lure of Antiquity and the cult of the machine. The Kunstammer and the evolution of nature, art, and technology*. Princeton: M. Wiener Publishers, 1995.
- . «A Neglected Tradition? Art History as “Bilwissenschaft”». *Critical Inquiry* 29, nº. 3 (s.f.): 2003.
- Bredenkamp, Horst, Birgit Schneider, y Vera Dünkel, eds. *Das technische Bild. Kompendium für eine Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Brevaglieri, Sabina. «Il cantiere del “Tesoro Messicano” tra Roma e l’Europa. Pratiche di comunicazione e strategie editoriale nell’orizzonte dell’Accademia dei Lincei». En *Sul «Tesoro Messicano» e su alcuni disegni del Museo cartaceo di Cassiano Dal Pozzo*, editado por S. Brevaglieri, L. Guerrini, y F. Solinas, 1-68. Roma: Edizioni dell’Elefante, 2007.
- Brewer, John, y Roy Porter, eds. *Consumption and the world of goods*. London: Routledge, 1993.
- Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- . *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea, 1995.
- . *Painting in Spain: 1500-1700*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Brown, Jonathan, y John Elliott. *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Brown, Kenneth L. *Anastasio Pantaleón de Ribera, 1600-1629: ingenioso miembro de la República literaria española*. Madrid: José Porrúa, 1980.
- Bryson, Norman. ed. *Calligram. Essays in New Art History from France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Bryson, Norman, y Bernard Barryte. *In Medusa’s gaze: still life paintings from upstate New York museums*. Albany Institute of History and Art, 1991.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications, 1994.
- Burke, Marcus B., y Peter Cherry. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. 2 vols. Los Angeles, California: The J. Paul Getty Trust, 1997.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2005.
- . *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Bustamante García, Jesús. «La empresa naturalista de Felipe II y la primera expedición científica en suelo americano: la creación del modelo expedicionario renacentista». En *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, editado por José Martínez Millán, 39-59. Madrid: Parteluz, 1998.
- . «The Natural History of New Spain». En *The Mexican Treasury. The Writings of Dr. Francisco Hernández*, editado por Simon Varey, 26-39. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.
- Bynum, Caroline Walker. *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books, 1991.
- . *The resurrection of the body in Western Christianity: 200-1336*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Cabello Carro, Paz. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Cultura Hispánica, 1989.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- Callot, Jacques. *Vie de la Mere de Dieu représentée par emblesmes*. Paris, s.f.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2008.
- Calvo Serraller, Francisco. *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.
- . «El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón». En *El Bodegón*, editado

- por Fundación Amigos del Museo del Prado, 15-31. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000.
- Campagne, Fabián Alejandro. *Homo catholicus. Homo superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*. Madrid: Miño y Dávila, 2002.
- Campbell, Mary B. *Wonder and science. Imagining worlds in early modern Europe*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Campo y Francés, Ángel del. «Brueghel, el Joven, aterciopelado y pitagórico». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 55 (1982): 145-174.
- Camporesi, Piero. *The Incorruptible Flesh. Bodily Mutilation and Mortification in Religion and Folklore*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *Nature, empire, and nation. Explorations of the history of science in the Iberian world*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- . *Puritan conquistadors. Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- Cañizares, José de. *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*. Editado por Susan Paun de García. Madrid: Editorial Castalia; Comunidad de Madrid, 1997.
- Capanna, E., R. Morales Valverde, y P. M. Sánchez Moreno. «Bernardo de Cienfuegos and his contribution to botany in the 17th century». *Asclepio* 46, n.º 1 (1994): 37-123.
- Capel Sáez, Horacio. *La Física Sagrada. Creencias religiosas y teorías científicas en los orígenes de la geomorfología española*. Barcelona: Del Serbal, 1985.
- Carlino, Andrea. *Paper Bodies. A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets 1538-1687*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1999.
- Caro Baroja, Julio. «De coleccionista y músico a mago». En *Vidas mágicas e Inquisición*, 1:395-420. Madrid: Taurus, 1967.
- Casares, Emilio, ed. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Vol. 1. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- Caturla, María Luisa. «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño». *Arte Español* 1963-1966: 1-10.
- . «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño. El testamento de 1624». *Arte Español* 1968-1969: 5-8.
- Cavestany, Julio. *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936.
- Cazort, Mimi, Monique Kornell, y K. B. Roberts. *The ingenious machine of nature. Four centuries of art and anatomy*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1996.
- Chabrán, Rafael, y Simon Varey. «“An Epistle to Arias Montano”: An English Translation of a Poem by Francisco Hernandez». *The Huntington Library Quarterly* 55, n.º 4 (Autumn 1992): 621-634.
- Chastel, André. «Le Baroque et la Mort, 1954». En *Fables, Formes, Figures*, 1:205-226. Paris: Flammarion, 1978.
- Checa, Fernando, ed. *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.
- Checa, Fernando, y José Miguel Morán. *El barroco*. Madrid: Istmo, 2001.
- Cherry, Peter. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- Chinchilla, Perla, y Antonella Romano, eds. *Escrituras de la modernidad. Los Jesuitas: entre cultura retórica y cultura científica*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Ciardi, Roberto Paolo, y Lucia Tongiorgi Tomasi, eds. *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi: secc. XVI e XVII*. Firenze: Olschki, 1984.
- Clark, Stuart. *Vanities of the eye. Vision in early modern European culture*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Clark, William, Jan Golinski, y Simon Schaffer, eds. *The Sciences in Enlightened Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Cook, Harold J. «Time's bodies. Crafting the preparation and preservation of naturalia». En

- Merchants & marvels: commerce, science, and art in early modern Europe*, editado por Pamela H. Smith y Paula Findlen, 223-247. London: Routledge, 2002.
- . *Matters of Exchange. Commerce, medicine, and science in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Corbeau, A. «Les manuscrits de Léonard da Vinci. Contributions hispaniques à leur histoire». *Raccolta Vinciana XX* (1964): 299-323.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.
- Crivelli, Giovanni. *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*. Milano, 1868.
- Cunningham, Andrew, y Nicholas Jardine, eds. *Romanticism and the sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. «Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio». *Art Journal* 38, nº. 1 (Autumn 1978): 22-28.
- . *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- . *The mastery of nature. Aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Daston, Lorraine. «The Factual Sensibility». *Isis* 79, nº. 3 (Septiembre 1988): 452-467.
- . «Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe». *Critical Inquiry* 18, nº. 1 (Autumn 1991): 93-124.
- . «The Nature of Nature in Early Modern Europe». *Configurations* 6, nº. 2 (1998): 149-172.
- . ed. *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- . ed. *Things that talk. Object lessons from art and science*. New York: Zone Books, 2004.
- Daston, Lorraine, Jürgen Renn, y Hans-Jürg Rheinberger. «Visions». *Preprint Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte* 100 (1998): 1-35.
- Daston, Lorraine, y Peter Galison. *Objectivity*. New York: Zone, 2007.
- Daston, Lorraine, y Katharine Park. *Wonders and the order of nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
- Dautel, Jean Marie, Alain Tapie, y Philippe Rouillard, eds. *Les vanites dans la peinture au XVIIe siècle. Meditations sur la richesse, le dénuement et la redemption*. Paris: Reunions des Musées Nationaux, 1991.
- Davenport, Guy. *Objects on a table. Harmonious disarray in art and literature*. Washington, D. C.: Counterpoint, 1998.
- Dean, Carolyn, y Dana Leibsohn. «Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America\*». *Colonial Latin American Review* 12, nº. 1 (2003): 5.
- Dear, Peter. *Discipline and Experience. The mathematical way in the Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- . *Revolutionizing the Sciences. European knowledge and its ambitions, 1500-1700*. Hampshire: Palgrave, 2001.
- . «What is the history of science the history of? Early modern roots of the ideology of modern science». *Isis* 96, nº. 3 (2005): 390-406.
- Delbourgo, James, y Nicholas Dew, eds. *Science and Empire in the Atlantic World*. New York: Routledge, 2008.
- Díaz Padrón, Matías. «Miscelánea de pintura barroca de la escuela de Madrid: Van der Hamen, Alonso del Arco, Escalante y J. S. Navarro». *Goya* 262 (1998): 17-23.
- . *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. 3 vols. Madrid: Prensa Ibérica, 1995.
- . *El lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens del Cuarto Bajo de Verano del Alcázar de Madrid*. Madrid: Rubens Picture, 2009.
- Díaz Padrón, Matías, y Mercedes Royo-Villanova. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992.



- Dickenson, Victoria. *Drawn from life*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Dictionary of National Biography*. Vol. XVIII. Oxford, 1917.
- Didi-Huberman, Georges. *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Valladolid: Cuatro, 2009.
- Didier, Hughes. *Vida y pensamiento de Juan Eusebio Nieremberg*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1976.
- Drake-Brockman, J. A. «The Perpetuum Mobile of Cornelius Drebbel». En *Learning, language, and invention : essays presented to Francis Maddison*, editado por W. D. Hackmann y A. J. Turner. Aldershot: Variorum, 1994.
- Dupré, Sven, y Michael Korey. «Inside the Kunstkammer: the circulation of optical knowledge and instruments at the Dresden Court». *Studies In History and Philosophy of Science Part A* 40, nº. 4 (Diciembre 2009): 405-420.
- Eamon, William. *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Ebert-Schifferer, Sybille. *Still Life: A History*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
- . ed. *Deceptions and illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*. Washington: National Gallery of Art, 2002.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.
- Egmond, Florike, Paul Gerardus Hoftijzer, y Robert Paul Willem Visser, eds. *Carolus Clusius. Towards a cultural history of a Renaissance naturalist*. Amsterdam: Edita-KNAW, 2007.
- Egmond, Florike, y Peter Mason. «Armadillos in unlikely places. Some unpublished sixteenth-century sources for New World Rezeptionsgeschichte in Northern Europe». *Ibero-Amerikanisches Archiv* 20, nº. 1-2 (1994): 3-52.
- Eisenstein, Elizabeth L. *The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early-modern Europe*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Eisler, William. *The furthest shore. Images of Terra Australis from the Middle Ages to Captain Cook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Elkins, James. *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- . *The Domain of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- . *Why Are Our Pictures Puzzles?: On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York: Routledge, 1999.
- . *Stories of Art*. New York: Routledge, 2002.
- . *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York, N.Y: Routledge, 2003.
- Ellenius, Allan, ed. *The natural sciences and the arts*. Acta Universitatis Upsaliensis 22. Stockholm: Almqvist; Wiksell, 1985.
- Elliott, John H. *The Old World and the New, 1492-1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- . «Final Reflections: The Old World and the New Revisited». En *America in European consciousness, 1493-1750*, editado por Karen Kupperman, 391-408. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.
- Ellsworth Hamann, Byron. «The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay». *The Art Bulletin* XCII, nº. 1-2 (Junio 2010): 6-35.
- Elsner, John, y Roger Cardinal, eds. *The cultures of collecting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- Enenkel, K. A. E., y P. J. Smith, eds. *Early modern zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts*. 2 vols. Leiden; Boston: Brill, 2007.
- Eriksson, Gunnar. *The Atlantic Vision. Olaus Rudbeck and Baroque Science*. Canton, Ma.: Science History Publications, 1994.
- Ertz, Klaus. *Jan Brueghel der Altere (1568-1625). Die Gemälde Mit Kritischen Oeuvrekatalog*. Colonia: Dumont Buchverlag, 1979.
- . *Jan Brueghel the Younger, 1601-1678. The Paintings with Oeuvre Catalogue*. Freren:

- Luca Verlag, 1984.
- Evans, Robert J. W., y Alexander Marr, eds. *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*. Aldershot England: Ashgate, 2006.
- Farago, Claire, ed. *Reframing the Renaissance : visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Farber, Paul. «The development of taxidermy and the history of ornithology». *Isis* 68, n°. 4 (1977): 550-566.
- Feest, Christian F. «Mexico and South America in the European Wunder-Kammer». En *The Origins of museums : the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*, editado por Oliver R. Impey y Arthur MacGregor, 237-244. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- . «European Collecting of American Indian Artefacts and Art». *Journal of the History of Collections* 5 (1993): 1-11.
- . «The Collecting of American Indian Artifacts in Europe, 1493-1750». En *America in European consciousness, 1493-1750*, editado por Karen Kupperman, 324-350. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.
- Feingold, Mordechai, ed. *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- . *The new science and Jesuit science. Seventeenth century perspectives*. Boston: Dordrecht, 2003.
- Feldhay, Rivka. «Knowledge and Salvation in Jesuit Culture». *Science in Context* 1 (1987): 195-213.
- Fernández de Navarrete, Martín, y Pedro Sáinz de Baranda, eds. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Vol. 7. Madrid: Vda. de Calero, 1845.
- Figueroa-Saavedra, Miguel. «Hallazgo de un manuscrito inédito del doctor Francisco Hernández: Materia medicinal de la Nueva España». *Relaciones. Revista de El Colegio de Michoacán* XXI, n°. 81 (2000): 127-160.
- . «La materia medicinal de la Nueva España: indagaciones sobre su origen e historia». *Revista Española de Antropología Americana* 33 (2003): 133-155.
- Filipczak, Zirka Zaremba. *Picturing art in Antwerp, 1550-1700*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1987.
- Findlen, Paula. *Possessing nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . «Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum». En *Jesuit Science and the Republic of Letters*, editado por Mordechai Feingold, 225-284. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
- . ed. *Athanasius Kircher. The last man who knew everything*. New York: Routledge, 2004.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Frasca-Spada, Marina, y Nick Jardine, eds. *Books and the sciences in history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Freedberg, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- . «The Failure of Colour». En *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, editado por John Onians, 245-262. London: Phaidon, 1994.
- . *The eye of the lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Freedberg, David, y Jan De Vries, eds. *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Issues & debates. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.
- Gabrieli, Giuseppe. *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1989.

- . ed. *Il Carteggio Linceo*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1996.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. 3ª ed. Madrid: Catedra, 1991.
- Gálvez, Carlos. «Una colección de retratos de jesuitas». *Archivo Español de Arte* IV (1928): 111-133.
- García Arranz, José Julio. «Fauna americana en los emblemas europeos de los siglos XVI y XVII». *Cuadernos de arte e iconografía* 6, nº. 11 (1993): 468-478.
- . «El bestiario astronómico: los motivos animalísticos en los mapas celestes en la Edad Moderna». *Millars: Espai i historia* 19 (1996): 123-144.
- . *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Universidad de Extremadura, 1996.
- . «Paradisea Avis: La imagen de la naturaleza exótica al servicio de la enseñanza didáctico-religiosa en la Edad Moderna». *Norba-Arte* XVI (1996): 131-152.
- García Ballester, Luis, José María López Piñero, y José Luis Peset, eds. *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*. 4 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.
- García Tapia, Nicolás. «Los códices de Leonardo en España». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIII (1997): 371-395.
- Garrote Pérez, Francisco. *Pensamiento y naturaleza en España durante los siglos XVI y XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- George, Wilma. «Sources and background to discoveries of new animals in the sixteenth and seventeenth centuries». *History of Science* 18:2, nº. 40 (1980): 79-104.
- . «Alive or Dead: Zoological Collections in the Seventeenth Century». En *The Origins of museums : the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*, editado por Oliver R. Impey y Arthur MacGregor, 245-256. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Georgel, Pierre, y Anne-Marie Lecoq. *La Peinture Dans La Peinture*. Dijon: Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1983.
- Gerbi, Antonello. *La naturaleza de las Indias Nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- . *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1750-1900*. 2o ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Geus, Armin. «Specimens and visual representations of animals and plants extinct in historical time». En *Non-verbal communication in science prior to 1900*, editado por Renato Mazzolini, 391-409. Firenze: L.S. Olschki, 1993.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- Godwin, Joscelyn. *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*. London: Thames and Hudson, 1979.
- . *Athanasius Kircher's theatre of the world*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Gombrich, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete, y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate, 1998.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Ediciones Siruela, 1990.
- Gómez, Susana. «Lucifera y Fructifera: ciencia y utilidad en las colecciones naturalistas de la España de los Austrias». En *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica = Beyond the black legend: Spain and the scientific revolution*, editado por Víctor Navarro y William Eamon. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007.
- . «Natural Collections in the Spanish Renaissance». En *From private to public: natural collections and museums*, editado por Marco Beretta, 13-40. Uppsala studies in history of science 5. Sagamore Beach, MA: Science History Publications, 2005.
- . «La ilustración científica y el engaño de los sentidos». En *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, editado por Mario Casanueva y Bernardo Bolaños, 39-71. Barcelona: Anthropos, 2009.

- Goodman, David. *Power and penury. Government, technology, and science in Philip II's Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . «Reassessing the role of Iberia in early modern science. Science, medicine, and technology in colonial Spanish America: new interpretations, new approaches». En *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, editado por Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009.
- Gosden, Chris, y Yvonne Marshall. «The Cultural Biography of Objects». *World Archaeology* 31, n.º. 2 (1999): 169-178.
- Grafton, Anthony. *Defenders of the text. The traditions of scholarship in an age of science, 1450-1800*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- Grafton, Anthony, April Shelford, y Nancy Siraisi. *New worlds, ancient texts. The power of tradition and the shock of discovery*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2002.
- Grafton, Anthony, y Nancy Siraisi, eds. *Natural particulars. Nature and the disciplines in Renaissance Europe*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Graves-Brown, P. M., ed. *Matter, Materiality and Modern Culture*. London: Routledge, 2000.
- Greenblatt, Stephen. *Maravillosas posesiones. El asombro ante el Nuevo Mundo*. Barcelona: Marbott, 2008.
- . ed. *New World Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Grootenboer, Hanneke. *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Grote, Andreas, ed. *Macrocosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns, 1450 bis 1800*. Opladen: Leske Budrich, 1994.
- Gruzinski, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Gudger, E. W. «On the Use of the Sucking-Fish for Catching Fish and Turtles: Studies in Echeneis or Remora, II». *The American Naturalist* 53, n.º. 628 (1919): 446-467.
- . «On the Use of the Sucking-Fish for Catching Fish and Turtles: Studies in Echeneis or Remora, III». *The American Naturalist* 53, n.º. 629 (1919): 515-525.
- . «Some Old Time Figures of the Shipholder, Echeneis or Remora, Holding the Ship». *Isis* 13, n.º. 2 (1930): 340-352.
- Guerrini, Luigi. «The "Accademia dei Lincei" and the New World». *Preprint Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte* 348 (2008): 1-34.
- Guichot y Sierra, Alejandro. *Los Jeroglíficos de la Muerte de Valdés Leal y el Decálogo de la Vida de Villegas Cordero: Estudios Criticos*. Sevilla: s.n., 1932.
- Hairs, Marie-Louise. *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siecle*. Bruxelles: Editions d'Art Lefebvre et Gillet, 1985.
- Hansen, J. V. «Galleries of life and death: the anatomy lesson in Dutch art, 1603-1773». Stanford University, 1996.
- . «Resurrecting death: anatomical art in the cabinet of Dr. Frederik Ruysch». *Art Bulletin* 78 (1996): 663-679.
- Harms, Wolfgang. «On natural history and emblematics in the sixteenth century». En *The natural sciences and the arts*, editado por Allan Ellenius, 67-83. Acta Universitatis Upsaliensis 22. Stockholm: Almqvist; Wiksell, 1985.
- Harris, Enriqueta. «Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez». *The Burlington Magazine* 112 (1970): 363-373.
- Harris, Lawrence E. *The two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel*. Leiden: Brill Archive, 1961.
- Harris, Steven J. «Transposing the Merton Thesis: Apostolic Spirituality and the Establishment of the Jesuit Scientific Tradition». *Science in Context* 3 (1989): 29-67.
- . «Confession-Building, Long-Distance Networks, and the Organization of Jesuit Science». *Early Science and Medicine* 1, n.º. 3 (Octubre 1996): 287-318.



- . «Long-Distance Corporations, Big Sciences, and the Geography of Knowledge». *Configurations* 6, n.º. 2 (1998): 269-304.
- . «Mapping the Jesuit Science». En *The Jesuits : cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, editado por John O'Malley y et al, 212-240. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- . «Jesuit Scientific Activity in the Overseas Missions, 1540-1773». *Isis* 96, n.º. 1 (Marzo 2005): 71-79.
- Harrison, Thomas P. «Bird of Paradise: Phoenix Redivivus». *Isis* 51, n.º. 2 (1960): 173-180.
- Haupt, Herbert, ed. *Le bestiaire de Rodolphe II: Cod. min. 129 et 130 de la Bibliotheque nationale d'Autriche*. Paris: Citadelles, 1990.
- Heidegger, Martin. *La pregunta por la cosa*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1964.
- . *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Heikamp, D. «American Objects in Italian Collections of the Renaissance and Baroque: A Survey». En *First images of America : the impact of the New World on the Old*, editado por Fredi Chiappelli. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Held, Julius S. *Rubens and his circle*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Hellyer, Marcus. *Catholic physics. Jesuit natural philosophy in early modern Germany*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 2005.
- Heron-Allen, Edward. *Barnacles in Nature and in Myth*. London: Oxford University Press, 1928.
- Hervey, Mary F. S. *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*. Cambridge, 1921.
- Hill, Christopher R. «Scientific instruments: an iconographic note». En *Making instruments count : essays on historical scientific instruments presented to Gerard L'Estrange Turner*, editado por R. G. W. Anderson, J. A. Bennett, y W. F. Ryan, 88-98. Aldershot: Variorum, 1993.
- Hills, Helen, ed. *Rethinking the Baroque*. Burlington: Ashgate, 2011.
- Hochstrasser, Julie. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2007.
- Hornedo, Rafael María de. «Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús (Edición, según el autógrafo de Lope, con introducción y notas)». *Fénix* 1 (1935): 709-760.
- Høyrup, Jens. «Barocco e scienza secentesca: un legame inesistente?» *Analecta Romana Instituti Danici* 25 (1997): 141-172.
- . «Reflections on the Baroque in the History of Science». *Physis: Rivista Internazionale di Storia della Scienza* 24 (1997): 675-694.
- . «Baroque Mind-set and New Science. A Dialectic of Seventeenth-Century High Culture». *Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte Preprint* 359 (2008): 1-24.
- Hume, Julian Pender, y Anthony S. Cheke. «The white dodo of Réunion Island: unravelling a scientific and historical myth». *Archives of Natural History* 31, n.º. 1 (2004): 57-79.
- Imhof, Dirk, ed. *The illustration of books published by the Moretuses*. Antwerpen: Plantin-Moretus Museum, 1997.
- Impey, Oliver R., y Arthur MacGregor, eds. *The Origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Ivins, William M. *Prints and visual communication*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969.
- Jacques-Chaquin, N., y S. Houdard, eds. *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*. 2 vols. Paris: ENS éditions, 1998.
- Jaffé, David. «The Barberini Circle: Some exchanges between Peiresc, Rubens, and their contemporaries». *Journal of the History of Collections* I, n.º. 2 (1989): 119-147.
- Jarauta, Francisco. «Barroco y Modernidad». En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria; Visor, 1999.
- . «A la sombra de la naturaleza muerta». En *El Bodegón*, editado por Amigos del Museo del Prado Fundación, 49-57. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000.

- Jardine, Lisa. *Wordly goods*. London: Macmillan, 1996.
- Jardine, Nicholas, J. A Secord, y E. C Spary, eds. *Cultures of natural history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Jay, Martin. «Scopic regimes of modernity». En *Vision and Visuality*, editado por Hal Foster, 3-23. Seattle: Bay Press, 1988.
- Jiménez Díaz, Pablo. *El Coleccionismo Manierista De Los Austrias: Entre Felipe II Y Rodolfo II*. Madrid: Sociedad Estatal par la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Jiménez Muñoz, Juan Manuel. *Médicos y cirujanos en Quitaciones de Corte (1435-1715)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1977.
- Johns, Adrian. *The nature of the book. Print and knowledge in the making*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Jollet, Étienne. *La nature morte ou la place des choses: l'objet et son lieu dans l'art occidental*. Paris: Hazan, 2007.
- Jones, C.A., y P. Galison. *Picturing science, producing art*. London: Routledge, 1998.
- Jones, Pamela M. «Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600». *The Art Bulletin* 70, n° 2 (Junio 1988): 261-272.
- . *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Jordan, William B. «Juan van der Hamen y León». New York: New York University, 1967.
- . *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.
- Jordan, William. *Spanish still life in the Golden Age, 1600-1650*. Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1985.
- Jordan, William, y Peter Cherry. *Spanish still life from Velázquez to Goya*. London: National Gallery Publications, 1995.
- Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 1986.
- Keller, V. «Cornelis Drebbel (1572--1633): Fame and the making of modernity». Princeton University, 2008.
- Kemp, Martin. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- . «“The Mark of Truth”: Looking and Learning in some Anatomical Illustrations from the Renaissance and the Eighteenth Century». En *Medicine and the five senses*, editado por W. F. Bynum y Roy Porter, 85-121. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . «Wrought by No Artist's Hand: The Natural, the Artificial, the Exotic and the Scientific in some Artefacts from the Renaissance». En *Reframing the Renaissance : visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, editado por Claire Farago, 177-196. New Haven: Yale University Press, 1995.
- . *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. London: Hayward Gallery, 2000.
- . *Seen/Unseen: Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Kenny, Neil. *Curiosity in early modern Europe: word histories*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.
- . «The metaphorical collecting of curiosities in early modern France and Germany». En *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, editado por Robert J. W. Evans y Alexander Marr, 43-62. Aldershot England: Ashgate, 2006.
- Kenseth, Joy, ed. *The age of the marvellous*. Hanover N.H.: Hood Museum of Art Dartmouth College, 1991.
- Kinckad, Duncan. «Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work». New York: University of Michigan, 1978.
- Kinzelbach, Ragnar, y Jochen Hölzinger. *Die Vogelbücher aus dem Thesaurus picturarum*. Stuttgart: E.U. Verlag Eugen Ulmer, 2000.
- Knecht, Herbert H. «Le fonctionnement de la science baroque: le rationnel et le merveilleux».

- Baroque* 12 (1987): 53-70.
- Koch, Robert A., ed. *The Illustrated Bartsch. Early German Masters*. 15. New York: Abaris Books, 1978.
- Kolb, Arianne Faber. *Jan Brueghel the Elder. The entry of the animals into Noah's ark*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- Koreny, Fritz. *Albrecht Dürer and the animal plant studies of the Renaissance*. Boston: Little Brown, 1988.
- Koslow, Susan. *Frans Snyder. The Noble Estate Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands*. Antwerp: Fonds Mercator Paribas, 1995.
- Krämer, Fabian. «The persistent image of an usual centaur. A biography of Aldrovandi's two-legged centaur woodcut» *Nuncius: annali di storia della scienza* 24, n.º. 2 (2009): 313-340.
- Kugler, Emil E., y Leslie A. King. «A Brief History of the Passionflower». En *Passiflora: passionflowers of the world*, editado por Torsten Ulmer y John MacDougal, 15-26. Portland: Timber Press, 2004.
- Kupperman, Karen, ed. *America in European consciousness, 1493-1750*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.
- Kusukawa, Sachiko. «Leonhart Fuchs on the Importance of Pictures». *Journal of the History of Ideas* 58, n.º. 3 (1997): 403-427.
- . «The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium*». *Annals of Science* 67, n.º. 3 (2010): 303-328.
- Kusukawa, Sachiko, y Ian Maclean, eds. *Transmitting knowledge. Words, images, and instruments in early modern Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Lach, Donald F. *Asia in the Making of Europe, Volume II: A Century of Wonder. Book 1: The Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Lafuente, Antonio, y Javier Moscoso, eds. *Madrid, Ciencia y Corte*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura; CSIC, 1999.
- . *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Doce Calles, 2000.
- Laguna Mariscal, Gabriel. «“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”: historia de un tópico literario (I)». *Anuario de estudios filológicos* 22 (1999): 197-213.
- . «“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”: historia de un tópico literario (II)». *Anuario de estudios filológicos* 23 (2000): 243-254.
- Landau, David, y Peter Parshall. *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Larsen, Anne. «Equipment for the field». En *Cultures of natural history*, editado por Nicholas Jardine, J. A Secord, y E. C Spary, 358-377. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Lavin, Irving. *Bernini and the unity of the visual arts*. 2 vols. New York: Oxford University Press, 1980.
- Ledezma, Domingo. «El Paraíso en América: un aporte de los jesuitas en las historias naturales, 1591-1668». Providence, Rhode Island: Brown University, 2003.
- . «Una legitimación imaginativa del Nuevo Mundo: la *Historia naturæ*, maxime peregrinæ del jesuita Juan Eusebio Nieremberg». En *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, editado por Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.
- Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Lefèvre, Wolfgang, Jürgen Renn, y Urs Schoepflin, eds. *The Power of Images in Early Modern Science*. Basel: Birkhäuser, 2003.
- Levesque, Catherine, ed. *The Illustrated Bartsch*. Vol. 6. New York: Abaris Books, 1986.
- Lindberg, David. *God and nature. Historical essays on the encounter between Christianity and science*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Lindberg, David, y Robert S. Westman, eds. *Reappraisals of the scientific revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Lo Sardo, Eugenio, ed. *Athanasius Kircher. Il museo del mondo*. Roma: De Luca, 2001.

- López de Gómara, Francisco. *Historia General de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. Editado por Jorge Gurría Lacroix. Caracas: Ayacucho, 1979.
- López Gutiérrez, Luciano. «“Donaires del Parnaso” de Alonso de Castillo Solórzano: Edición, estudio y notas». Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- López Piñero, José María. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor Universitaria, 1979.
- . *El Códice Pomar (ca. 1590). El interés de Felipe II por la historia natural y la expedición Hernández a América*. Universitat de València, 1991.
- . *Viejo y Nuevo continente: la medicina en el encuentro de dos mundos*. Madrid: Saned, 1992.
- . ed. *El «Atlas De Historia Natural» Donado Por Felipe II a Jaime Honorato Pomar*. 2 vols. Valencia: Vicent Garcia, 1990.
- López Piñero, José María, y María Luz López Terrada. «La Botánica en el reinado de Felipe II». En *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, editado por Carmen Añón y José Luis Sancho. Madrid: Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- López Piñero, José María, y José Pardo Tomás. *La influencia de Francisco Hernández en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia - Universitat de València - CSIC, 1996.
- . *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia -Universitat de València - CSIC, 1994.
- López Rodríguez, J. R. «Sevilla, el nacimiento de los museos, América y la Botánica». En *La antigüedad como argumento II. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, editado por José Beltrán Fortes y Fernando Gascó, 75-97. Sevilla: Scriptorium, 1995.
- López Terrada, María José. «Hernández and Spanish painting in the seventeenth century». En *Searching for the Secrets of Nature: The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*, editado por Simon Varey, Rafael Chabrán, y Dora B. Weiner, 151-169. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2000.
- . *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ajuntament, 2001.
- López Terrada, María José, y Felipe Jerez Moliner. «El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de vanitas». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 54 (1994): 5-34.
- Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- Lugli, Adalgisa. *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Mazzotta, 1983.
- Lumbreras, María. «Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 22 (2010): 241-262.
- MacBurney, Henrietta. *Cassiano dal Pozzo's paper museum: drawings from the Royal Collection*. Edinburgh: National Gallery of Scotland, 1997.
- Madrazo, Pedro de. *Viaje Artístico De Tres Siglos Por Las Colecciones De Cuadros De Los Reyes De España: Desde Isabel La Católica Hasta La Formación Del Real Museo Del Prado De Madrid*. Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía, 1884.
- de Maere, J., y M. Wabbes. *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*. 3 vols. Brussels: La Renaissance du Livre, 1994.
- Magurn, Ruth, ed. *The letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.
- Mañara, Miguel. *Discurso de la verdad*. Sevilla: Vda. de Caro, 1853.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Marcaida, José Ramón, y Juan Pimentel. «Dead Natures or Still Lifes? Science, Art, and



- Collecting in the Spanish Baroque». En *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, editado por Daniela Bleichmar y Peter Mancall, 99-115. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Margócsy, Dániel. «Advertising cadavers in the republic of letters: anatomical publications in the early modern Netherlands». *British Journal for the History of Science* 42, nº. 2 (2009): 187-210.
- Marr, Alexander. «Gentile curiosité: Wonder-working and the culture of automata in the late Renaissance». En *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, editado por Robert J. W. Evans y Alexander Marr. Aldershot England: Ashgate, 2006.
- . «The Flemish ‘Pictures of Collections’ Genre: An Overview». *Intellectual History Review* 20, nº. 1 (2010): 5-25.
- Martín González, J. J. «En torno al tema de la muerte en el arte español». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 38. Valladolid (1972): 267-283.
- Martínez Comeche, Juan Antonio. «Edición crítica de la Isagoge de Lope de Vega». En *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, 329-365. Madrid: Castalia, 1991.
- . «La fundación de los Reales Estudios en la Isagoge de Lope: ¿testimonio o recreación literaria?». *Crítica* 51 (1991): 65-74.
- Martínez de la Escalera, José. «Felipe IV, fundador de los Estudios Reales». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXIII (1986): 175-197.
- Martínez Gil, Fernando. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Martínez Tomé, Atilano, ed. *El arca de Noé: el mito, la naturaleza y el siglo XVII*. Madrid: Octo, 1989.
- Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Editado por Pedro Scaron. 8 vols. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Mason, Peter. *Deconstructing America. Representations of the other*. London; New York: Routledge, 1990.
- . «From presentation to representation: Americana in Europe». *Journal of the History of Collections* 6, nº. 1 (1994): 1-20.
- . *Infelicities. Representations of the Exotic*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.
- . «Of turkeys and men. Towards a historical iconography of New World ethnographic and natural historical representation». En *Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, editado por Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi, y Attilio Zanca, 63-90. Firenze: Olschki, 2000.
- . *Before disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world*. London: Reaktion Books, 2009.
- McGrath, Elizabeth. «Rubens and his black kings». *Rubens Bulletin* (2008): 87-101.
- Michel, Henri. «Le Mouvement perpetuel de Drebbel». *Physis* 13 (1971): 289-294.
- . «The First Barometer: A Rediscovery in Flemish Paintings». *The Journal of the Walters Art Gallery* 35 (1977): 88-92.
- Miller, Daniel, ed. *Material Cultures: Why Some Things Matter*. London: UCL Press, 1998.
- Millones Figueroa, Luis. «La intelligentsia jesuita y la naturaleza del Nuevo Mundo en el siglo XVII». En *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, editado por Luis Millones Figueroa y Domingo Ledezma. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.
- Millones Figueroa, Luis, y Domingo Ledezma, eds. *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.
- Mitchell, William J. Thomas. *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

- Moe, Harald. *The art of anatomical illustration in the Renaissance and Baroque periods*. Copenhagen: Rhodos, 1995.
- Morán, Miguel, y Fernando Checa. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Moscoso, Javier. «Teratología e imaginación maternal». *Dynamis* 16 (1996): 465-472.
- . «Los efectos de la imaginación: medicina, ciencia y sociedad en el siglo XVIII». *Asclepio* LIII, nº. 1 (2001): 141-171.
- Muller, Jeffrey. *Rubens. The artist as collector*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Mužinić, Jasmina, Jasenka Ferber Bogdan, y Bruce Beehler. «Julije Klović: the first colour drawing of Greater Bird of Paradise *Paradisaea apoda* in Europe and its model». *Journal of Ornithology* 150, nº. 3 (2009): 645-649.
- Myers, Mary L. «Rubens and the Woodcuts of Christoffel Jegher». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 25, nº. 1 (Summer 1966): 7-23.
- Navarrete, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Navarro, Víctor. «De la filosofía natural a la física moderna». En *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, editado por Luis García Ballester, José María López Piñero, y José Luis Peset, 3:383-436. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.
- . «El Colegio Imperial de Madrid. El colegio de San Telmo de Sevilla». En *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*, editado por Luis García Ballester, José María López Piñero, y José Luis Peset, 3:53-72. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.
- . «Tradition and Scientific Change in Early Modern Spain: The Role of the Jesuits». En *Jesuit Science and the Republic of Letters*, editado por Mordechai Feingold, 331-389. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Navarro, Víctor, y William Eamon, eds. *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica = Beyond the black legend: Spain and the scientific revolution*. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007.
- Norton, Marcy. *Sacred gifts, profane pleasures. A history of tobacco and chocolate in the Atlantic world*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.
- O'Malley, John W., Gauvin A. Bailey, y Giovanni Sale. *The Jesuits and the arts, 1540-1773*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2005.
- O'Malley, John, ed. *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- . *The Jesuits II: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- O'Neill, Charles E., y Joaquín María Domínguez, eds. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-Temático*. Roma: Institutum Historicum, 2001.
- Ogilvie, Brian W. «Image and Text in Natural History, 1500-1700». En *The Power of Images in Early Modern Science*, editado por Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn, y Urs Schoepflin, 141-166. Basel: Birkhäuser, 2003.
- . «The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload». *Journal of the History of Ideas* 64, nº. 1 (Enero 2003): 29-40.
- . *The science of describing. Natural history in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Olmi, Giuseppe. *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- . «From the marvellous to the commonplace: Notes on natural history museums (16th-18th centuries)». En *Non-verbal communication in science prior to 1900*, editado por Renato Mazzolini, 235-278. Firenze: L.S. Olschki, 1993.
- Olmi, Giuseppe, Lucia Tongiorgi Tomasi, y Attilio Zanca, eds. *Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*. Firenze: Olschki, 2000.

- Olmi, Giuseppe, y Paolo Prodi. «Ulisse Aldovrandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento». En *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1986.
- Olson, David R. *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Ors, Eugenio d'. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Orso, Steven N. *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1986.
- Padgen, Anthony. *European encounters with the New World. From Renaissance to Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, 1958.
- Panofsky, Erwin. *Sobre el estilo*. Editado por Irving Lavin. Barcelona: Paidós, 2000.
- Pardo Tomás, José. *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC, 1991.
- Pardo Tomás, José, y María Luz López Terrada. *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias, 1493-1553*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia Universitat de València C.S.I.C., 1993.
- Park, Katharine. «The Criminal and the Saintly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy». *Renaissance Quarterly* 47, nº. 1 (Spring 1994): 1-33.
- Parshall, Peter. «Imago contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance». *Art History* 16 (1993): 554-579.
- Pearce, Susan M. *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. London: Routledge, 1995.
- Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. Traducido por M. Gras Balaguer. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Pereda, Felipe. «Response: The Invisible? New World». *The Art Bulletin* XCII, nº. 1-2 (Junio 2010): 47-52.
- Pérez de Tudela, Almudena, y Annemarie Jordan Gschewend. «Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance, 1560-1612». *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001): 1-127.
- . «Renaissance Menageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe». En *Early modern zoology: the construction of animals in science, literature and the visual arts*, editado por K. A. E. Enenkel y P. J. Smith, 1:419-450. Leiden; Boston: Brill, 2007.
- Pérez Lozano, Manuel. «La emblemática andaluza. Las “Empresas” de Villava en la obra de Valdés Leal». *Lecturas de Historia del Arte* 2 (1990): 343-348.
- Pérez Sánchez, Alfonso. *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid: Patrimonio Nacional de Museos, 1979.
- . *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- . ed. *Juan De Arellano 1614-1676*. Madrid: Caja Madrid, 1998.
- Petherbridge, D., y L. J. Jordanova. *The quick and the dead. Artists and anatomy*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Piccus, Jules. «El Memorial al Rey Don Felipe IV de D. Juan de Espina». *Anuario Musical* 41 (1986): 191-228.
- Pieper, Renate. «Los límites del mundo atlántico: artificialia y naturalia en el comercio transatlántico del siglo XVI». En *Latin America and the Atlantic World = El mundo atlántico y América Latina (1500-1850) : essays in honor of Horst Pietschmann*, editado por Renate Pieper y Peer Schmidt, 245-261. Köln: Böhlau, 2005.
- Pieper, Renate, y Peer Schmidt, eds. *Latin America and the Atlantic World = El mundo atlántico y América Latina (1500-1850) : essays in honor of Horst Pietschmann*. Köln: Böhlau, 2005.

- Pimentel, Juan. «The Iberian Vision: Science and Empire in the Framework of a Universal Monarchy, 1500-1800». *Osiris* 15. 2nd Series (2000): 17-30.
- . *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2003.
- . «Baroque Natures: Nieremberg, American Wonders and the Preter-Imperial Natural History». En *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, editado por Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009.
- . *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*. Madrid: Abada editores, 2010.
- Pimentel, Juan, y José Ramón Marcaida. «La ciencia moderna en la cultura del barroco». *Revista de Occidente* 328 (2008): 136-151.
- Pomata, Gianna, y Nancy G Siraisi, eds. *Historia. Empiricism and erudition in early modern Europe*. Transformations. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
- Pomian, Krzysztof. *Collectors and curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity, 1990.
- Portuondo, María. *Secret science. Spanish cosmography and the new world*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Portús, Javier. *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española, 1554-1838*. Madrid: Museo del Prado, 1998.
- . «La recepción en España del “arte nuevo” de Rubens». En *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, editado por José Luis Colomer, 457-470. CEEH, 2003.
- Portús, Javier. *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.
- Praz, Mario. *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1975.
- Ramón-Laca, Luis, y Félix Scheffler. «Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores». En *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, editado por Miguel Cabañas, 361-376. Madrid: CSIC, 2005.
- Reeds, Karen Meier. «Renaissance humanism and botany». *Annals of Science* 33, n.º. 6 (1976): 519.
- Reeves, E. *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Reig-Ferrer, Abilio. «La Historiae Naturalis de Avibus de Johann Jonston». En Johann Jonston, *Historiae Naturalis de Avibus*. Comentario y traducción de la edición facsimilar. Burgos: Siloé, 2008, pp. 19-155.
- Revilla, Federico. «Los emblemas eucarísticos de Chesneau». *Goya* 199-200 (1987): 26-31.
- Río Parra, Elena del. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Roberts, K. B., y J. D. W. Tomlinson. *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- . *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005.
- . «“Revival” barroco». *Revista de Occidente* 328 (2008): 100-118.
- . *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Rodríguez García de Ceballos, Alfonso. «El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la



- iconografía del Barroco español». *Boletín de Arte*, nº. 13-14. Universidad de Málaga (1993 1992): 3-29.
- Rupp, Jan. «Matters of Life and Death: The Social and Cultural Conditions of the Rise of Anatomical Theaters, with Special Reference to Seventeenth-Century Holland». *History of Science* 28 (1990): 263-287.
- Sáenz de Miera, Jesús. «Lo raro del Orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid». En *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, editado por Fernando Checa, 264-287. Madrid: Nerea, 1994.
- . «Curiosidades, maravillas, prodigios y confusión: posesiones exóticas en la Edad de los Descubrimientos». En *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, 133-166. Lisboa; Madrid: Exposición Mundial de Lisboa, 1998.
- Safier, Neil. *Measuring the New World. Enlightenment Science and South America*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. «Los manuscritos de Leonardo que poseía don Juan de Espina». *Archivo Español de Arte* XIV (1940): 39-42.
- Sander, Jochen, ed. *The magic of things. Still-life painting, 1500-1800*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Sawday, Jonathan. *The body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*. London; New York: Routledge, 1996.
- Schama, Simon. «Perishable Commodities: Dutch Still-life Painting and the Empire of Things». En *Consumption and the world of goods*, editado por John Brewer y Roy Porter, 478-488. London: Routledge, 1993.
- Scheicher, Elizabeth. «The collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution». En *The Origins of museums : the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*, editado por Oliver R. Impey y Arthur MacGregor, 37-50. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Schiebinger, Londa, y Claudia Swan, eds. *Colonial botany. Science, commerce, and politics in the early modern world*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Schlosser, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid: Akal, 1988.
- Schnapper, Antoine. *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII siècle*. Paris: Flammarion, 1988.
- Schramm, Helmar, Ludger Schwarte, y Jan Lazardzig, eds. *Collection, laboratory, theater. Scenes of knowledge in the 17th century*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005.
- Schulze-Hagen, Karl, Frank Steinheimer, Ragnar Kinzelbach, y Christoph Gasser. «Avian taxidermy in Europe from the Middle Ages to the Renaissance». *Journal of Ornithology* 144, nº. 4 (Octubre 1, 2003): 459-478.
- Schupbach, William, y Institute for the History of Medicine Wellcome. *The Paradox of Rembrandt's «Anatomy of Dr. Tulp»*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1982.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981.
- Segal, Sam. *A Prosperous Past. The sumptuous still life in the Netherlands, 1600-1700*. Editado por William B. Jordan. The Hague: SDU, 1988.
- . *Flowers and nature. Netherlandish flower painting of four centuries*. The Hague: SDU Publishers, 1990.
- . «Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos». En *El Bodegón*, editado por Fundación Amigos del Museo del Prado, 189-200. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000.
- Shapin, Steven. *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . *The Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Shapin, Steven, y Simon Schaffer. *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the*

- Experimental Life*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.
- Shelton, Anthony A. «Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World». En *The cultures of collecting*, editado por John Elsner y Roger Cardinal, 177-203. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.
- Simón Díaz, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. 2o ed. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992.
- Slater, John. «Fables of communication: the rhetoric of investigative methodology and Golden Age literature». En *Más allá de la leyenda negra: España y la revolución científica = Beyond the black legend: Spain and the scientific revolution*, editado por Víctor Navarro y William Eamon, 209-220. Valencia: Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación López Piñero, 2007.
- Smith, Pamela H. *The body of the artisan. Art and experience in the scientific revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- . «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe». *Isis* 97, nº. 1 (Marzo 2006): 83-100.
- Smith, Pamela H., y Paula Findlen, eds. *Merchants & Marvels. Commerce, science, and art in early modern Europe*. London: Routledge, 2002.
- Smith, Pamela H, y Benjamin Schmidt, eds. *Making Knowledge in Early Modern Europe: Practices, Objects, and Texts, 1400-1800*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Smith, Paul J. «Sympathy in Eden. On “Paradise with the Fall of Man” by Rubens and Brueghel». En *Spirits unseen. The representation of subtle bodies in early modern European culture*, editado por Christine Göttler y Wolfgang Neuber, 211-244. Leiden; Boston: Brill, 2008.
- Solinas, Francesco, ed. *I segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*. Roma: Edizioni de Luca, 2000.
- Sommervogel, C. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. 12 vols. Bruxelles: Oscar Schepens, 1890.
- Somolinos d'Ardois, Germán. «Sobre la iconografía botánica original de las obras de Hernández y su sustitución en las ediciones europeas». *Revista de la Sociedad Mexicana de Historia Natural* XV, nº. 1-4 (1954): 73-86.
- . «Vida y obra de Francisco Hernández». En *Obras Completas*, editado por Germán Somolinos d'Ardois, 1:95-440. México, D.F.: Universidad Nacional de México, 1960.
- Speth-Holterhoff, Simone. *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*. Bruxelles; Paris: Elsevier, 1957.
- Sterling, Charles. *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*. Paris: Pierre Tisne, 1959.
- Stilleben in Europa*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1979.
- Stoichita, Victor. *El Ojo Místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- . *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Stolzenberg, Daniel. *The great art of knowing. The baroque encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford Calif.: Stanford University Libraries, 2001.
- Stresemann, Erwin. «Die Entdeckungsgeschichte der Paradiesvögel». *Journal of Ornithology* 95, nº. 3 (1954): 263-291.
- Swan, Claudia. «Ad vivum, naer het leven, from the life: defining a mode of representation». *Word and Image* 11, nº. 4 (Diciembre 1995): 353-372.
- . *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques De Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Tausiet, María. *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Madrid: Turner, 2004.
- Thomas, Keith. *Man and the natural world. A history of the modern sensibility*. New York: Pantheon Books, 1983.

- Thorndike, Lynn. *A History of Magic and Experimental Science*. Vol. VII. New York: Columbia University Press, 1958.
- Tongiorgi Tomasi, Lucia. *An Oak Spring Flora: Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time*. Upperville, Virginia: Oak Spring Garden Library, 1997.
- . «La naturaleza muerta y ciencia de la naturaleza en Italia durante los siglos XVI y XVII». En *El Bodegón*, editado por Amigos del Museo del Prado Fundación, 201-223. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000.
- Tosi, Alessandro, ed. *Ulisse Aldrovandi e La Toscana: Carteggio E Testimonianze Documentarie*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989.
- Trapier, Elizabeth du Gué. *Valdes Leal, Spanish Baroque Painter*. New York: Hispanic Society of America, 1960.
- Triadó, Joan-Ramon. «Bodegones y pintura de bodegón». En *El Bodegón*, editado por Fundación Amigos del Museo del Prado, 33-48. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000.
- . *El bodegón*. Barcelona: Arte Carroggio, 2003.
- Valdivieso, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988.
- . *Valdés Leal*. Madrid: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991.
- . *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación Instituto de Empresa, 2002.
- Valladares, Rafael. «El Barroco como concepto historiográfico». *Revista de Occidente* 328 (2008): 119-135.
- Valverde, Nuria. «Small Parts: Crisóstomo Martínez (1638–1694), Bone Histology, and the Visual Making of Body Wholeness». *Isis* 100, n.º. 3 (2009): 505-536.
- Valverde, Nuria, y Mariano Esteban. «El Colegio Imperial». En *Madrid, Ciencia y Corte*, editado por Antonio Lafuente y Javier Moscoso, 187-193. Madrid: Consejería de Educación y Cultura; CSIC, 1999.
- Van den Abeele, Baudouin van den. «Les albums ornithologiques de Jacques Dalechamps, medecin et naturaliste à Lyon (1513-1588)». *Archives Internationales d'Histoire des Sciences* 52, n.º. 148 (2002): 3-45.
- Varey, Simon, Rafael Chabrán, y Dora B. Weiner, eds. *Searching for the secrets of nature. The life and works of Dr. Francisco Hernández*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.
- Varey, Simon, ed. *The Mexican Treasury. The Writings of Dr. Francisco Hernández*. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.
- Vergara, Alejandro, ed. *Rubens. La Adoración de los Magos*. Madrid: Museo del Prado, 2004.
- Vergara, Alexander. *Rubens and his Spanish patrons*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Vickers, Brian. *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Vidal, Fernando. «Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body». *Critical Inquiry* 28 (2002): 930-974.
- Volk, Mary Crawford. «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés». *The Art Bulletin* 62 (Junio 1980): 256-268.
- . «Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments». *The Burlington Magazine* 123 (Septiembre 1981): 513-529.
- Vos, Paula de. «The rare, the singular, and the extraordinary : natural history and the collection of curiosities in the Spanish empire». En *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, editado por Daniela Bleichmar, Paula De Vos, Kristin Huffine, y Kevin Sheehan. Stanford Calif.: Stanford University Press, 2009.
- Weisbach, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- Wheelock, Arthur K. *A collector's cabinet*. Washington: National Gallery of Art, 1998.
- Wiener, Leo. «Once More the Sucking-Fish». *The American Naturalist* 55, n.º. 637 (1921): 165-174.

- Wise, Norton. «Making Visible». *Isis* 97, nº. 1 (Marzo 1, 2006): 75-82.
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón, 1977.
- Wood, Christopher S. *Forgery, replica, fiction. Temporalities of German Renaissance art*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Yates, Frances A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Londres: Routledge, 1964.
- . *El Iluminismo Rosacruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London: Routledge, 1979.
- Yaya, Isabel. «Wonders of America: The curiosity cabinet as a site of representation and knowledge». *Journal of the History of Collections* 20, nº. 2 (Noviembre 2008): 173-188.
- Zambelli, Paola. *White Magic, Black Magic in the European Renaissance*. Leiden: Brill, 2007.
- Zamora, Lois Parkinson, y Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.